ISSN 1668 4737

Archivos

Departamento
de Antropología Cultural

XIII - 2015

CIAFIC
ediciones

Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural
de la Asociación Argentina de Cultura

Archivos, Vol. XIII - 2015
ISSN 1668 4737

Archivos es la publicación periódica del Departamento de Antropología Cultural del Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), que por este medio busca servir a la tarea del conocimiento y la reflexión sobre las culturas. Con esta finalidad, tiene como cometido difundir las investigaciones del Departamento, publicar colaboraciones que versen sobre antropología cultural y rescatar trabajos cuyo valor se considera meritorio para la disciplina.

Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural
Asociación Argentina de Cultura
CONICET
Federico Lacroze 2100 - (1426) Buenos Aires
www.ciafic.edu.ar
e-mail: ciafic@fibertel.com.ar
Dirección: Lila Blanca Archideo

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

GASAS PREHISPÁNICAS

RUTH CORCUERA

Con la colaboración de

Isabel Iriarte

Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural
Asociación Argentina de Cultura
Federico Lacroze 2100 - (1426) Buenos Aires
www.ciafic.edu.ar
e-mail: ciafic@fibertel.com.ar
Dirección: Lila Blanca Archideo

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Este trabajo, dedicado a la técnica de la gasa, quiere ser un homenaje a los tejedores anónimos que pueblan nuestra tierra americana y de cuyas manos, como el agua, se van escurriendo sus viejos saberes.

Indice

Agradecimientos

Agradezco haber sido distinguida con la amistad de Josefina Ramos de Cox, quien como Directora del Seminario de Arqueología del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dejó entre sus compañeros de investigación, pautas profundas que ayudan a comprender el mundo andino.

De los Doctores José Agustín de la Puente y Fernando Silva Santisteban, como de Yoshitaro y Rosa Amano y de esa gran conocedora del tejido popular que es Elvira Luza, recibí un constante estímulo además de observaciones que me acercaron al nexo del tejido con la Historia de la Cultura.

Al artista Liber Fridman, sensible conocedor de ese pasado textil, quien enriqueció nuestra visión de lo sagrado. En sus relatos y en su pintura reencontramos "el espíritu de las huacas".

A la Lic. Isabel Iriarte quien no sólo revisó notas sino que compartió conmigo durante estos años el entusiasmo de la investigación, especialmente la búsqueda y hallazgos de supervivencias de la antigua técnica de gasa en la América de hoy.

Al Dr. Darko Sustersic, quien, sin límites en la concesión de su tiempo, logró reflejar en sus fotografías las cualidades estéticas de las piezas.

A María Laura Lagos nuestra constante amiga, porque desde Columbia University o desde Cochabamba, respondió con diligencia a los pedidos de bibliografía que íbamos necesitando y que no encontrábamos en nuestro país; su solidaridad nos permitió mantenernos actualizadas.

Pero nada hubiese sido posible sin la infinita paciencia de mi familia y de mis amigos, quienes desde hace años, al acompañarme, ingresaron en el mundo del tejido andino, convirtiendo la aventura

intelectual, en una alegría cotidiana suscitada por una pieza textil. Esta, con su impecable tecnicismo y su carga de belleza, consigue unirnos en la profundidad de un hecho estético complejo. Así, lo aparentemente sencillo nos induce a reflexiones que van más allá del testimonio arqueológico.

Ruth Corcuera

"La historia es necesaria, no sólo para hacer agradable la vida, sino para conferir a ésta un significado moral. Lo que en sí es mortal, a través de la historia conquista la inmortalidad, lo que se halla ausente deviene presente, lo viejo se rejuvenece, y bien pronto adquieren los jóvenes la madurez de los ancianos. Si un hombre de setenta años cumplidos tiene fama de ser sabio por su experiencia, ¡cuánto más sabio habrá de ser aquel cuya vida alcance mil o tres mil años!
Puede decirse de verdad que un hombre ha vivido tantos milenios cuantos comprende la amplitud de sus conocimientos acerca de la historia."

Carta de Marsilio Ficino al hijo de Poggio Bracciolini[1]

Prólogo

La finalidad de estas páginas es propender a un conocimiento mayor del arte textil prehispánico en una de sus manifestaciones más refinada y a la vez menos conocida: la gasa.

Cuando en el más amplio sentido de la palabra se habla de gasa, se la identifica con una tela transparente. Y quizás se duda en denominar así a las que poseen texturas densas, o a aquellas ligeras, profusamente decoradas, con apariencia de encaje, o a tejidos de una elasticidad que los asemejan a crespones.

Sin embargo la diversidad se unifica al analizar sus estructuras primarias, porque en ellas el fundamento técnico se basa en el juego de desplazamiento de urdimbres, que son retenidas en sus posiciones fuera de línea por elementos de trama. Los múltiples aspectos que toman las gasas son el resultado de trabajosas combinaciones y de la capacidad estética de quienes las construyeron.

Estas piezas, a veces de muy compleja confección, exceden lo meramente utilitario, hecho que nos lleva a reflexionar acerca de las

dificultades para establecer límites entre la necesidad funcional y aquello que agrega el hombre cuando se expresa por la materia.

Franz Boas, maestro de arqueólogos y antropólogos en el área estética, exigía de una obra, para que alcanzase la dimensión de obra de arte, dos requisitos: el primero, que fuera producida con pleno dominio técnico, y el segundo, que pusiera en evidencia la capacidad de creación.

Ambas virtudes están presentes en este material que representa dignamente a las culturas donde nació.

Pero el pasado arqueológico y el estudio técnico carecerían de significado si sólo lograsen hacer conocer habilidades sin advertir las cualidades propias de estos tejidos.

Un hecho cultural es siempre complejo y, aceptadas las limitaciones para captarlo en toda su vastedad, al acercarnos al contexto del ciclo textil, incorporamos a los datos de la arqueología, los aportes de otras disciplinas, tratando de no desdeñar nuevos enfoques que ayudasen a profundizar un período de la historia de la cultura. Cossío del Pomar escribía hace ya tiempo: "Estamos obligados a intentar la interpretación, poética si se quiere, de la forma plástica en su desarrollo histórico, en su eficacia y en su dimensión humana universal. En el desempeño de su misión, el historiador de arte está compelido a apartarse del rigor de los métodos científicos, aunque evitando en lo posible la fantasía. Más que medir, comparar y describir formas, tiene que intuir en su ritmo fisonómico. Indagar las razones histórico-filosóficas que las originan." Y agrega estas palabras que aluden a la relación de lo arqueológico con el fenómeno artístico: "Lo importante de la exactitud en el tiempo dará vigencia a los hechos humanos considerándolos como parte de un "presente" comprobado, aunque el significado real del fenómeno observado coloca la consideración de su época en un segundo plano, ya que lo principal es interpretar la obra cristalizada en su carácter de intemporalidad. Esto es más importante que localizarla en el tiempo como mera representación. El pasado no es el tiempo ido, desaparecido, es decir, aquello que no vuelve; el pasado en el arte es lo que perdura, llámese tradición o historia."[2]

El tejedor del Formativo Andino, hace tres mil años, dejó las bases de un amplio repertorio textil que, enriquecido con el tiempo, llegó a ser el medio que le permitió expresarse con soltura. El tejido

fue, en tierra americana, un arte mayor.

Hoy la técnica de la gasa sigue viva en la vasta confección de algunos peleros de nuestros jinetes patagónicos, como un arcaico lenguaje que aún no ha callado.

Lejos de nosotros, pero quizás eco de un mismo y antiguo origen, la actual tejedora de gasa guatemalteca o mexicana recrea con sus manos parte del pasado americano pero el paulatino abandono de valores y modalidades hace temer por su continuidad.

Tratamos de ubicar a la gasa fuera de nuestro continente y hallamos que para otras viejas culturas fue también un medio precioso para relacionar hombres y dioses.

Hemos vislumbrado un mundo estético cultural en extinción y es por eso que intentamos rescatar esas antiguas memorias y restablecer el linaje de los últimos tejedores.

La gasa, pese a la complejidad de su construcción, fundamentada en la potencialidad de sus estructuras primarias, fue lograda con instrumentos muy sencillos. Un huso y la repetición milenaria de los mismos gestos lograron una hebra de tal perfección que es un verdadero homenaje al hilado. Estas circunstancias nos dan un testimonio de laboriosidad, de perseverancia y de sabiduría.

Si esta síntesis lograse acercar al lector a esta lección de la historia, nuestra colaboración constituiría algo más que la simple difusión del conocimiento acerca de una técnica textil.

Ruth Corcuera

NOTAS

[1] Marsilio Ficino, *Opera Omnia,* Leyden, 1676.1, p. 658 (Citado en Panofsky, 1985, p. 38-39)

[2] F. Cossío del Pomar, 197 1, p. 9-10

PRIMERA PARTE:
LOS ESPACIOS CULTURALES DE LA GASA

1. Arqueología y tejido

El siglo XIX, caracterizado por la idea de un progreso sin límites, creó en algunos artistas europeos un sentimiento de añoranza de mundos exóticos y del candor original que, se suponía, podía encontrarse en pueblos a los que ese acelerado cambio tecnológico aún no había alterado. Los artistas románticos contribuirán desde sus talleres de pintura, tanto como los viajeros incansables, al rescate del patrimonio cultural del África, Oceanía y América. Es la época del acrecentamiento de los depósitos de los grandes museos, de la formación de extensas colecciones y de un interés creciente por divulgar aspectos desconocidos de otras culturas lejanas de la propia.

Medio Oriente, África y América serán analizados por su arquitectura, sus ceramios, su orfebrería y, desde comienzos del siglo XIX, por el tejido. Es posible que Egipto, que conmocionó a la época con su gran patrimonio cultural, haya motivado con los hallazgos de tejeduría copta el deseo de recuperar piezas arcaicas. Pero la textilería, por su fragilidad, es con el vidrio uno de los bienes culturales que en menor grado se han conservado, y son pocos los sitios que, por sus condiciones climáticas, permitieron que ellos llegaran hasta nosotros.

Una de las publicaciones más tempranas sobre este tema es el *Textrinum Antiquorum* de James Yates (1843) subtitulado "El arte del tejido entre los antiguos". En 1863 aparece el *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes,* en ocho volúmenes compilados por Bezon. El tejido egipcio tuvo sus mejores investigadores en Maspero, Grat y Gayet, arqueólogos que dieron a conocer las piezas de arte sacadas a luz en excavaciones.

Para el tejido americano, entre los trabajos precursores se encuentra el publicado en 1851, titulado *Antigüedades Peruanas,* cuyos autores fueron Mariano Eduardo Rivero y Johann Jakob von Tschudi.

Otros libros de viajeros consignaron datos sobre textiles en los años siguientes, lo que indicaba un mayor interés por el tema. Pero por la importancia de la investigación tenemos que mencionar especialmente el trabajo sobre la necrópolis de Ancón de Wilhem Reiss y Alfons Stübel, investigadores que no sólo lograron un registro científico sino que por medio de bellas acuarelas consiguieron hacernos llegar la carga estética de este material.

Los avances en el campo arqueológico hoy nos permiten determinar que desde el Neolítico los pueblos comenzaron a desarrollar una gran actividad textil. Las excavaciones llevadas a cabo en Anatolia entre 1965 y 1967, en el sitio de Catal Huyuk, sacaron a luz piezas de cestería y esteras que marcan la transición hacia los tejidos llanos que también se encontraron allí, con una antigüedad de 6000 años a.C., mientras que en las excavaciones en Irán el tejido aparece en el 4500 a.C. y en India, el tejido con algodón, en el 3000 a.C.

En Europa tenemos pocas evidencias de tejido de épocas tan arcaicas, si bien se lo puede conocer indirectamente a través de su representación en personajes ricamente ataviados en ceramios, litos y escultura[1]. Como hallazgo excepcional debemos mencionar el realizado en 1977 en la Macedonia griega. Allí, en Vergina, en estratos correspondientes al siglo IV a.C., el arqueólogo Manolis Andreonikus excavó una tumba con un muy rico ajuar funerario. Este enterratorio se atribuye a Filipo II, padre de Alejandro Magno. Entre las muchas piezas halladas se encontró, cubriendo huesos incinerados, una hermosa tela de seda púrpura, signo de la realeza del personaje. En esta seda las hebras de trama eran de oro y componían dibujos de flores y hojas de vid de muy claro estilo mediterráneo. La seda, material exótico en este contexto, testimonia el temprano comercio con Lejano Oriente y las interrelaciones culturales ya establecidas por entonces.

NOTAS

[1] Véase González Mena, 1976, p. 15-35.

2. El tejido como medio difusor de cultura

En el área de investigación de los tejidos antiguos, específicamente de la gasa, aún no parecen haberse logrado coincidencias en cuanto a las denominaciones técnicas. Encontramos a veces que se llaman gasas a tejidos simplemente transparentes, telas llanas, muselinas u otros de estructuras diversas, que tienen en común sólo la ligereza de su material. Se podría decir que no abunda la bibliografía sobre técnica porque las cualidades estéticas opacaron el estudio de sus estructuras.

Una definición clara y precisa de lo que es una gasa ha sido dada por Irene Emery en su libro fundamental *The Primary Structures of Fabrics:* "Estructuralmente, la desviación más simple de las características planas y rectilíneas del entrelazado chato, se realiza cuando ciertos elementos de urdimbre cruzan sobre (o por debajo) de elementos de urdimbres adyacentes, retenidos en sus posiciones fuera de línea por el entrelazado de elementos de trama, e inmediata o eventualmente son recruzados a su orden original. En esta particular interacción entre elementos de urdimbre reconocemos la característica distintiva del tejido de gasa..."[1]

Con respecto al origen del término gasa, dice esta autora que su equivalente en inglés aparece por primera vez en el siglo XVI y que, según el Oxford Dictionary, derivaría de la palabra francesa *gaze.* "Pero el origen de la palabra francesa *gaze* es repetidamente señalado como "incierto" o "desconocido" aunque Du Cange en 1678 identificó *gazze* con la medieval *gazzatum* la cual él dijo que estaba referida a una seda o lino muy finamente tejido, y que fue llamado así porque fue traído por primera vez de la ciudad palestina de Gaza (...) Sin embargo, lo que parece ser una fuente más plausible para la palabra *gaze* ha sido sugerida por Partridge, a saber la palabra árabe *gazz* -que significa una seda ligera- una derivación que parece igualmente aplicable a *gazzatum".*[2]

Si bien los ejemplos más conocidos de esta técnica son los del Lejano Oriente y los americanos, también hay datos de su utilización en Europa. Agnes Geijer la registra, ejecutada en lino, en piezas de la Europa del Este, de alrededor del 1500, y en la actualidad, en "...el arte folk de Karelia al este de Finlandia, donde se la llama *spetsop-phämta"*.[3] Señala esta autora que quizás en este último caso se trate de una reliquia de la influencia del Lejano Oriente a través de Rusia. También se encuentra su utilización en algún ejemplo realizado en algodón y lana, de arte popular armenio de Cilicia, del siglo XIX.[4]

Gasa de seda

La técnica que nos ocupa, la de la gasa, está unida en el Lejano Oriente a la historia de la seda, fibra de origen animal que en la antigüedad sólo fue producida en China. La ambición de poseer esta fibra, de tan especial belleza y textura, produjo un verdadero arco cultural. Parecería que sólo el norte de África, fundamentalmente Egipto, por su producción de lino, no fue afectado por su carencia y, por lo tanto, pudieron allí desarrollarse técnicas y estilos relativamente independientes.

La seda comienza a utilizarse en China desde el 2689 a.C., habiéndose iniciado la producción durante el reinado de la Emperatriz Hsi-Ling-shi, y pasa a ser uno de los bienes más preciados dentro del intercambio Oriente-Occidente.

"Los primeros vínculos serios con el mundo occidental fueron forjados bajo la expansiva dinastía Han (205 a.C. a 220 d.C.), particularmente durante el enérgico reinado del Emperador Wu (140 a 85 a.C.). Esto fue logrado a través del establecimiento del Camino de la Seda, consistente en realidad en varias rutas comerciales que conducían a través de los desiertos y montañas de Asia, con el propósito preciso de acarrear seda y otros productos chinos codiciados, a los mercados sirios. Se construyeron fortalezas para proteger a las preciosas caravanas a lo largo de los más azarosos estrechos de la ruta. Los chinos usualmente llevaban sus mercancías a las fronteras del reino parto, desde donde los mercaderes partos las llevarían a ciudades comerciales occidentales tales como Doura-Europos y Palmira."[5]

Este ininterrumpido recorrido desenvuelto entre tres polos, Mediterráneo, India y China, tiene como testimonio los hallazgos arqueo-

lógicos de este siglo. Ellos han puesto en evidencia la importancia que tuvo para la cultura europea, especialmente en el campo textil, la influencia oriental, y a la vez, la penetración helenística y persa que demuestran antiguos estratos arqueológicos de las excavaciones llevadas a cabo en los oasis de esta antigua ruta del Asia Central.

Fue a través de las estepas que pueblos uralo-caspios, escito-sármatas, y turco-mongoles, grupos nómadas, recorrieron sin tregua estos focos, estableciendo una vasta red de intercambios. Bronces, lozas, vidrios, especias y sedas fueron cuidadosamente embalados y sellados por los mercaderes quienes, ya antes de nuestra era, alentaban ese tráfico.

Pocos productos culturales pueden poseer la capacidad del tejido para expandir e interrelacionar técnicas e ideas. O'Neale y Durrell sintetizan muy bien este proceso: "Cada región, en su contacto con las otras, recibió y dio algo tangible que fue, en mayor o menor grado, reflejado en su arte textil."[6]

Roma toma de los griegos y pone en vigencia infinidad de telas de diversos estilos y técnicas, confirmando su condición de "caput mundis" de la época. El Emperador Augusto hizo traer, por medio de los comerciantes persas, tejidos exóticos del Lejano Oriente para emular el esplendor que había rodeado a Marco Antonio en Egipto. Los tejidos llamados "palia brigata", "cum bestis", "cum avibus", y "cum historia", "palia estuculata" y "cum rotis", y "cuadrapula", "exapula", "optapula", que significan, respectivamente, telas decoradas con rayas, cuadrúpedos, aves, historias, losanges, ruedecillas o medallones cuadrados, hexagonales y octogonales, eran profusamente bordados con oro, plata y piedras preciosas.[7]

En los primeros siglos de nuestra era la demanda de seda fue muy grande. En las puertas de la ruta a China, en donde se levantaba la ciudad de Palmira, al norte de Siria, el arqueólogo R. Pfister excavó tanto seda como materia prima sin manufacturar, con una antigüedad correspondiente al 272 a.C.

Los diversos caminos de este comercio a lo largo del Asia central son más claros para la arqueología a partir del siglo II d.C. y se han podido seguir gracias a los trabajos sistemáticos que hicieron Sir Aurel Stein en India y China, para el British Museum y el National Museum de Nueva Delhi; Kozlov y Oldenbourg, para L'Ermitage de Leningrado; Grunmedel y Le Coq, para el Museum fur Indische Kunst de

Berlín; Pelliot y Hackin, para el Museo Guimet de Paris; y Otani, para el Museo de Tokyo.

En la Mesopotamia, en el sitio que marcó el dominio romano, en los límites de su imperio, en Doura-Europos se hallaron sedas con iconografía romana, pero carecemos de información que nos indique si fueron tejidas con técnica de gasa. La necesidad de la seda llevó a crear industrias en Tiro y Berytus, con la ventaja de que estas ciudades tenían en sus cercanías el elemento tintóreo por excelencia para estas telas: el murex. Del murex se conseguía la púrpura, que con la seda se convirtieron en símbolo de realeza. El auge y la dificultad de conseguir seda en los primeros siglos de nuestra era hicieron de ella un costoso material: Diocleciano, en su Edicto Máximo del año 301, establece en 4000 monedas de oro el precio del kilo de seda.

Telas muy vaporosas en tocados o velos aparecen en boga en Roma, son adoptadas en el mundo paleocristiano, y sabemos del uso conventual de telas semitransparentes aunque sobre este tema la documentación aún resulta insuficiente.

En tiempos de Justiniano I, en el 552 d.C., Bizancio se había adueñado de la industria de la seda al introducir este cultivo en su territorio, liberándose así del férreo control que habían impuesto los persas. Bizancio se convirtió en un centro importante de producción textil y de pasaje de técnicas y estilos entre Oriente y Occidente. Es a través de esta ciudad por donde creemos que pudieron haber ingresado algunas técnicas como la de la gasa. En la textilería bizantina los motivos persas fueron reproducidos, si bien su simbolismo fue ignorado. Esta iconografía persa, vaciada de su significado original, va a recorrer distintos caminos en su difusión por Europa, encontrándose bellas muestras de ello, no sólo en los museos, sino en los tesoros de las grandes catedrales.

Con respecto a esta difusión, dice Gaston Migeon: “En estos fenómenos complejos de penetración artística, los tejidos de naturaleza portátil, han sido agentes de transmisión que los obreros de Europa se han pasado de mano en mano, de los cuales, incluso, han sufrido la influencia inconscientemente, por el solo hecho de usarlos, de tenerlos bajo los ojos, sin tomarlos por modelos.”[8]

Como ya dijimos, en los primeros siglos de nuestra era sólo se mantuvo con cierta independencia el territorio del actual Egipto. El

interés por sus antiguos tejidos se acrecentó con los hallazgos de los arqueólogos Gayet, en el sitio de Le Fayoum, y de Maspero en Acmin. Los tejidos arqueológicos se encontraron en gran abundancia en estos dos sitios del siglo III d.C. Una de las características del tejido egipcio es que fue confeccionado con lino o algodón. La excelencia de sus tejedores se refleja en piezas construidas con gran variedad de técnicas y con un gran dominio de ellas, lo que nos llevaría a pensar que pudo haber sido apropiado el término gasa utilizado por Gayet para algunas de las telas halladas.

En estos primeros siglos de nuestra era Egipto produjo uno de los más bellos estilos textiles: el copto. El arte copto retomó la habilidad textil egipcia tradicional para dejarnos en sus tapices un arte cristiano de personal carácter mediterráneo.

En el comercio del Mediterráneo los griegos, sirios y bizantinos mantuvieron su hegemonía textil hasta el siglo XIII, época a partir de la cual fueron gradualmente suplantados por los normandos, que establecieron una rica industria en Sicilia, por los mercaderes de Amalfi, y fundamentalmente, por los de Venecia, la antigua socia de Bizancio desde el contrato de 1082 con Alejo I Comneno.[9]

Venecia fue, no sólo en el comercio, sino también en el arte, un puente entre Oriente y Occidente.

A España todas las investigaciones la hacen dueña de un gran patrimonio textil desde la época de los iberos, siendo sin embargo decisiva, para esta industria y su esplendor, la llegada de los árabes.[10]

Los árabes, originarios del Yemen, se desplazaon en rápida expansión hacia la Mesopotamia y hacia el Mediterráneo, ocupando un vasto espacio cultural que conectaba tres continentes.

En Mesopotamia los vestigios arqueológicos demuestran hasta qué punto los nuevos conquistadores tomaron elementos preexistentes que pasan a ser incorporados y, por azares de su política expansiva, difundidos. Los arqueólogos Hertzfeld y Sarre llevaron a cabo excavaciones en la ciudad de Samarra, fundada hacia el 847 d.C., y subrayaron la inspiración persa en las representaciones femeninas de los frescos que se conservan.[11] Estas figuras ostentan ligeros rebozos y, si bien es imposible, a partir de un fresco, discernir si la técnica de los velos representados, “ligeros y transparentes”, es gasa, es muy probable que así sea en alguno de los casos, puesto que una de las zonas de

difusión de esta técnica correspondería a ámbitos geográficos en algún momento dominados por los persas.

Con la expansión árabe se difundieron en el norte de África y en España, y desde allí a otras regiones de Europa algunas de las tradiciones y de las más finas técnicas que los musulmanes habían tomado de Medio Oriente.

Los reyes persas acostumbraban llevar en sus ropajes iconografía de divinidades veneradas o de sus antepasados. Con el Islam esas representaciones desaparecen y son substituidas por alabanzas a Alá, por los nombres de los dignatarios poseedores de las prendas, y por fórmulas de buen augurio, tejidas en hilos de oro, de plata o de colores, refinadas telas que recibieron el nombre de "tiraz". Los arabistas dan como origen de la palabra tiraz el vocablo persa "tars", adjetivo que indica excelencia. También se usa para designar un tejido realizado exclusivamente para monarcas y caracterizado por tener una orla con letreras en honor del príncipe; asimismo se denominaron tiraz a los talleres donde se tejían estas telas.

Ibn Kaldoum (s.XV), escritor e historiador tunecino, señaló en sus *Prolegómenos* la manifestación de poder y soberbia que denotaba el hecho de inscribir los nombres de los monarcas y los signos heráldicos de sus familias en las cenefas de sus ropas.[12]

En esa sociedad islámica el atuendo poseía una clara simbología de rango social. El valor asignado a los tejidos es una de las características de su cultura.

En la historia de Bagdad de Abu Bekr al Bagdadhi se cuenta que para la recepción que dio el Califa al-Muktadir a una embajada bizantina, se mandaron a hacer 38.000 cortinas de oro con figuras de elefantes, caballos y camellos y 22.000 alfombras para colocar por donde tenía que pasar la comitiva.[13]

A este fasto le podemos agregar las menciones que hace el geógrafo e historiador Idrisi en el siglo XII cuando cuenta que en Almería, al sur de España, había 800 telares, exclusivamente para confeccionar "tiraz", y la mención de Al-Makari, del siglo XIII, del sur de España como sitio que poseía 1000 telares para hacer telas listadas, 1000 para brocados, mil para confeccionártelas "a la manera de Georgia" y mil telares para confeccionar telas "a la manera de ísfashan" (Persia)[14]. Dentro de tal riqueza textil cabe suponer que hubo co-

nocimiento de la técnica de gasa y es probable que haya sido utilizada como fondo para representaciones o inscripciones como las que se hallaron en Extremo Oriente.

Retomando el arco comercial y cultural Mediterráneo-India-China, recordemos que O'Neale y Durrell trabajaron en la identificación de las técnicas del material textil excavado por Sir Aurel Stein en el Turkestan chino y en Mongolia. Los sitios de origen de este material fueron Loulan, Astana y Ts'ien-fo-tung. El primero corresponde al 200-180 a.C. El segundo, al 550-860 d.C. Ambos sitios están en el desierto de Lopnor; y el último, a una gran distancia de los anteriores, en Touen-houang, corresponde al 939 d.C.[15]

En estos ricos enterratorios las sedas tenían carácter votivo. Algunas son retazos que estuvieron colgados en paredes o puestos como ofrendas a los pies de las imágenes, tal como aún se hace en ciertas poblaciones indias[16]. En Lou-lan en el sitio C, aparecieron gasas coloreadas cuya decoración era de damero[17]. En el sitio de Astana, que corresponde a una época de comercio floreciente dentro de esta ruta que unía Oriente y Occidente, se encontraron cantidades de telas que tomaron, según lo señalaron O'Neale y Durrell, una cualidad cosmopolita. Algunas son típicamente chinas, otras, sasánidas en la manera de componer el diseño de medallones, y otro grupo de telas, indudablemente locales, en el que la seda aparece combinada con fibras vegetales, lana y bambú, encontrándose abundantes fragmentos de telas ligeras que fueron utilizadas como mortajas. En Ts'ien-fo-tung se hallaron 230 piezas de tejido, la mayoría de ellas, gasas. Lo notable es que estas gasas conformaban los estandartes del rico ajuar funerario.

Estas piezas presentaban diferentes técnicas: o bien su decoración se lograba por medio de combinación de tejido llano y gasa, formando así los dibujos requeridos, o bien se teñían o se pintaban. El primer grupo de ellas hace que O'Neale y Durrell las relacionen con la construcción de las gasas peruanas, si bien los dibujos de losanges, típicos de Ts'ien-fo-tung, como las rosetas o tréboles -diseños de filiación india- no se registran jamás entre las piezas americanas. Algunas de ellas presentaban hilos de seda de color e hilos suplementarios con técnica de brocado.

También se hallaron otras gasas con teñido en reserva que denotan su procedencia india. Un grupo diverso lo conformaban las gasas

pintadas que suelen ilustrar en Ts'ien- fo-tung, la imagen de Buda o pasajes de su vida. A éstas se les atribuyó un origen chino. Aurel Stein había señalado, con respecto a las gasas, que tanto por el diseño de las más antiguas como por las técnicas, tenían una clara filiación persa, y las que no fueron directamente confeccionadas en Sogdiana, fueron realizadas a la manera del imperio sasánida.

Los sasánidas dominaron, desde el 226 d.C. hasta el 641 d.C., gran parte de este tráfico textil.

Tanto O'Neale y Durrell como Stein clasifican a las gasas en tres grandes grupos: a) de estilo chino; b) de estilo persa sasánida; c) la imitación china del estilo persa. Al grupo (a) pertenecen la mayor parte de las telas de Ts'ien-fo-tung; al grupo (b) los velos de seda con figuras policromas del entierro de Astana y, técnicamente, los estandartes de Ts'ien-fo-tung; y al grupo (c) pertenecen tanto piezas que aparecieron en Astana como en Ts'ien-fo-tung, en las que se nota que los artesanos locales no desechaban el copiar técnicas o modelos de otras culturas.[18]

Estos hallazgos de Asia Central, al igual que la aparición de fragmentos de tapices griegos en Lou-lan, pusieron de manifiesto la movilidad de estos bienes culturales, la fuerte presencia persa -tanto en técnica como en la característica iconografía de medallones con figuras enfrentadas- y también el desplazamiento del budismo indio hacia China.

Varios años después de publicados los trabajos de O'Neale y Durrell acerca de las gasas de Lejano Oriente (1945), los arqueólogos franceses dieron a conocer una síntesis de todos los hallazgos excavados por las misiones del Museo Guimet en la ruta de la seda hasta 1976.[19]

En una de las capillas del monasterio budista de Ts'ien-fo-Tung de Touen-huang se hallaron fragmentos de tejidos, de los cuales alrededor de un centenar se encuentran en el Museo Guimet y en la Biblioteca Nacional de París.

Los tejidos de Ts'ien-fo-tung corresponden al apogeo textil de la dinastía T'ang y presentan una gran variedad en sus diseños y técnicas.[20] Entre estos fragmentos se encuentran sedas monocromas, sedas decoradas -como gasas, damascos, samits, tapices- así como también tejidos bordados, pintados o decorados por reserva.

Estos fragmentos eran preciosas ofrendas traídas por peregrinos y donantes venidos de la China, el Asia Central e incluso de Sogdiana. Estos pedazos de tejido fueron cosidos para formar estandartes o bien para proteger manuscritos y textos sagrados.

En cuanto al origen de las sedas decoradas, la publicación del Museo Guimet plantea lo siguiente: "Mientras que los estandartes pintados y los manuscritos sugieren que los artistas pueden haber formado parte de la comunidad monástica de Touen-Houang, las telas decoradas, por el contrario, no parecen haber sido fabricadas en el lugar. Es posible, sin embargo, que ciertos bordados o ciertos tejidos decorados por reserva tengan un origen local. Las sedas decoradas, por la complejidad de su estilo y de su técnica, implican que ellas no pudieron ser tejidas sino en talleres perfeccionados situados en otro lugar. Una de las provincias renombradas por la producción de sedas era la de Sseutch'ouan; sin embargo, actualmente ha sido establecido por los especialistas de textiles que a partir del siglo VIII, Zandaniji (nombre derivado de Zandane, cerca de Boukhara) en Sogdiana, fue también un centro muy importante para la fabricación de sedas. Estos especialistas afirman que ciertas sedas decoradas de Ts'ien-fo-tung, especialmente EO1199 y EO1203, son originarias de Sogdiana. La reconstrucción de la ornamentación integral de estos dos últimos especímenes revela animales reales e imaginarios enmarcados en medallones guarnecidos de perlas. Pese a la inspiración sasánida, que está incuestionablemente en el origen de esta ornamentación, el conjunto de la evolución sobre el plano del estilo y de la técnica muestra elementos que no son ni puramente iranios ni puramente chinos. El origen y las etapas de la evolución de los motivos son a menudo conjeturas; se puede decir, sin embargo, que para la mayoría de las sedas decoradas, los motivos y su disposición se adaptaron a la moda, es decir al gusto chino del momento. La influencia helenística (EO1201) del Cercano Oriente o India (EO1164, 1194) se encuentra en los numerosos arabescos de viñas y flores. El motivo de la esvástica del fragmento de seda decorada EO1193, es un viejo símbolo que predomina en el repertorio búdico."[21]

Estos tejidos tienen semejanzas con los hallados en Astana, en el oasis de Tourfan, y hay elementos de comparación con los que se conservan en el templo de Shoso-in en el Japón. Los arqueólogos franceses piensan que la mayor parte de ellos corresponden al siglo VIII o IX d.C.

Una vez más queda evidenciado el contacto entre lejanas áreas geográficas por el material textil.

En estos últimos años, en 1972, en un antiquísimo sepulcro de la dinastía Han, del 206 a.C. fue excavado un enterratorio en el que aparece una pieza de gasa, lo que indicaría la presencia en China de esta técnica en épocas muy arcaicas. En una estupa túmulo-relicario de más de veinte metros de alto, bajo una gran masa de carbón vegetal, apareció un enterratorio de mujer. Este personaje estaba rodeado por veinte capas de tejido de seda. El carbón vegetal, de un espesor de 30 a 40 cm. y una capa de arcilla que lo aislaba, permitieron que se conservara un amplio material textil que incluye los tejidos de seda propios de la dinastía Han: satín, cendal, seda asargada, brocados y gasas. El arqueólogo que hace esta publicación señala que un vestido de esta técnica pesaba solo 49 gr. pese a tener 128 cm. de longitud. No nos llega la descripción de los motivos de las gasas, sino la referencia en general a todas las telas: los motivos tejidos, bordados o pintados representan nubes, plantas, flores, animales, y rombos. La mayor parte de los tintes son vegetales. Algunas piezas están teñidas con cinabrio o espolvoreadas con polvillo de plata u oro.

Es destacable la riqueza iconográfica de una pieza pintada que comprende tres zonas distintas, que representan respectivamente el cielo, la tierra y las regiones subterráneas, con una gran diversidad de figuras: el sol y la luna, hombres, aves y animales, reptiles, monstruos legendarios, vasos, instrumentos de música.

"En la parte derecha de la zona superior aparece un sol con un pájaro dorado en el centro; más abajo se ven otros ocho soles más pequeños en un árbol. Según una antigua leyenda china, en un lugar llamado Tangku existían diez soles y diez cuervos sobre un inmenso árbol conocido con el nombre de Fusang. Cada uno de los soles recorría el cielo en un momento dado: al levantarse era transportado por un cuervo en la espalda, mientras los otros nueve permanecían en las ramas del árbol. El sol llevado por un cuervo era quizá un símbolo del ciclo del día y de la noche.

"Cierta vez los diez soles se levantaron al mismo tiempo y las plantas y cosechas se agostaron. Entonces el sabio emperador Yao ordenó al famoso arquero Yi que los abatiera. Yi derribó nueve soles y nueve cuervos. La pintura muestra solamente ocho soles pequeños: es

posible que el artista haya querido ocultar el noveno sol tras las hojas.

"En el extremo superior izquierdo, se ve una luna creciente con un sapo y una liebre blanca; una mujer asciende hacia la luna cabalgando un dragón alado. Esta escena representa otro mito antiguo: la mujer es Chang Ngo, esposa del arquero Yi, que debió huir a la luna por haber robado el elixir que su marido obtuvo de la Reina Madre del Oeste."[22]

Las formas simbólicas representadas en un tejido muestran la potencialidad que tiene este material como medio difusor de ideas. El tejido como "medium" cumplió su tarea en civilizaciones muy distintas. Si bien este rol no es exclusivo del arte textil, en las viejas culturas apegadas a esta forma de expresión toma un carácter muy nítido de difusión. Se volcaron escenas de la vida de Buda en las banderolas, no sabemos si fue con intención votiva o didáctica, pero tanto ellas como las loas a Alá de los textiles árabes, nos ayudan a comprender el fenómeno cultural que aparece en nuestras gasas americanas. En ellas, la impronta del Formativo Chavinoide con la presencia del mito de Amaru, la serpiente, la anfizbena, que une el mundo de arriba con el de abajo, comenzó un recorrido de varios milenios.

NOTAS

[1] Emery, 1980, p. 180.
[2] ibid., p. 191
[3] A. Geijer, 1979, p. 57, lám. 8, a y b.
[4] Arte Popular Armenio.1985, N° 88.
[5] A. Geijer, 1979, p. 109.
[6] O'Neale y Durrell, 1945, p. 436.
[7] González Mena, 1974, p. 27.
[8] Migeon, 1929, p. 6.
[9] Volbach, 1966, p. 142.
[10] El tejido español tiene en Don Manuel Gómez Moreno a uno de sus más grandes investigadores. Él estudió piezas encontradas en sepulcros cristianos, diferenciando las diversas vertientes del tejido español. Véase Gómez Moreno, 1946.
[11] Estos frescos son reproducidos en Pijoan, 1973, v. XII, figuras 126 y 128.
[12] Citado en Pijoan, 1973, p. 124-125.
[13] Citado en Pijoan, 1973, p. 126.
[14] Pijoan, 1973, p. 573-575.
[15] O'Neale y Durrell, 1945, p. 395.

[16] La supervivencia de la utilización de seda en banderolas votivas se puede ver en la fotografía del interior de un templo budista de Ladakh en la página 28 de *L'Inde,* publicación realizada en ocasión del Festival de la India en París, en 1985.

[17] El sitio de Lou-lan corresponde a la dinastía Han. A. Geijer dice que probablemente bajo la dinastía Han la técnica de gasa se desarrolló para producir diseños romboidales e ilustra una gasa de ese período con este tipo de decoración. Agrega esta autora que es característico de estas gasas así como de los damascos Han que el diseño sea muy pequeño y sólo discernible de muy cerca lográndose así un efecto de modulaciones en un único color. Véase A. Geyer, 1979, p. 111, y lámina 9 b-d.

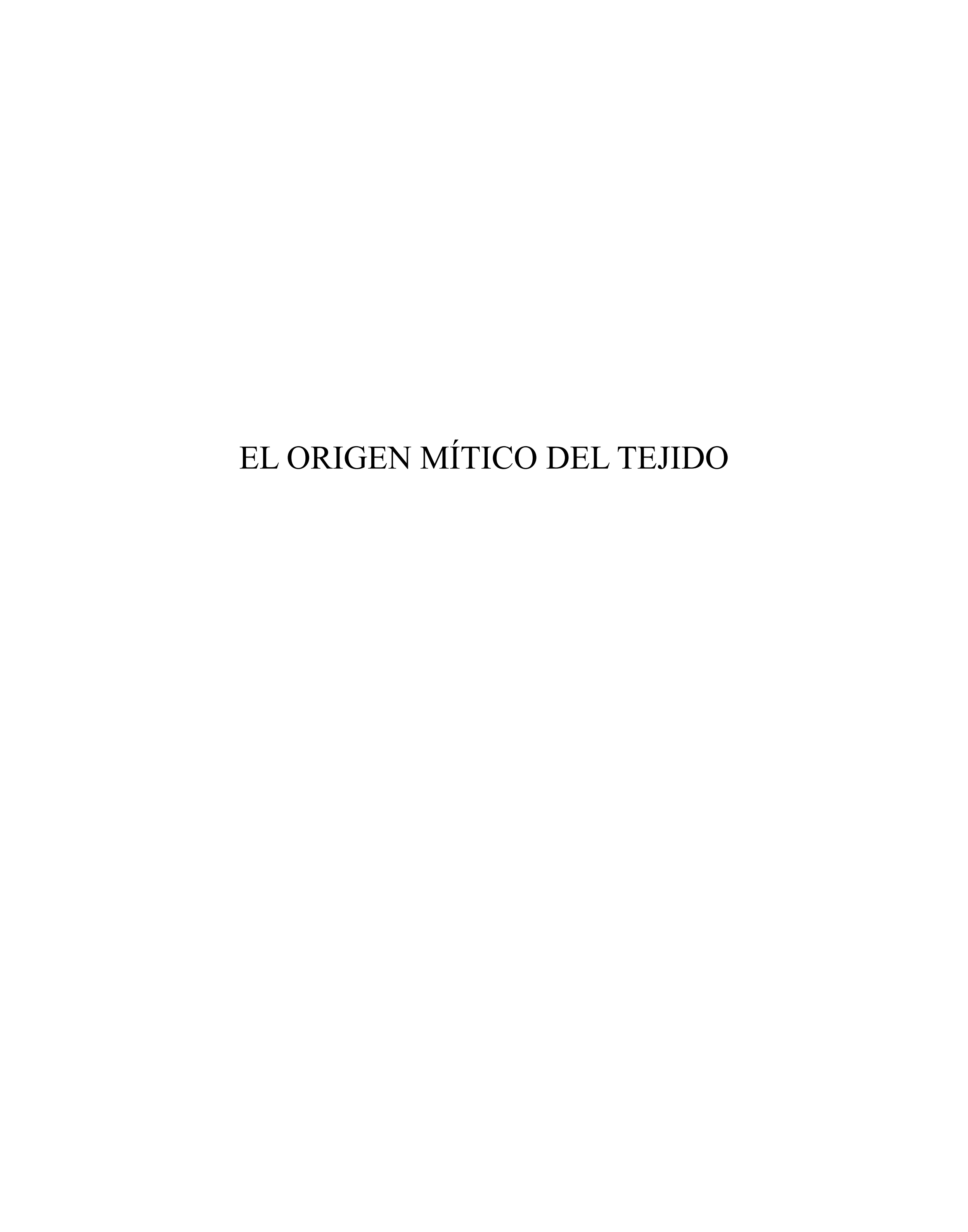
[18] O'Neale y Durrell, 1945, p. 436.

[19] En 1976 se llevó a cabo en el Grand Palais, en París, una exposición llamada *La route de la Soie. Les arts De l'Asie Centrale Ancienne dans les collections publiques françaises.* El catálogo de esa muestra, con Prefacio de Jeannine Auboyer e Introducción de Francine Tissot y Robert Jera-Bazard, contiene una síntesis de los hallazgos excavados por las misiones del Museo Guimet en la Ruta de la Seda.

[20] *La route de la soie...,* 1976, p. 73.

[21] Ibid., p. 73

[22] Pien, 1974, p. 23.



EL ORIGEN MÍTICO DEL TEJIDO

Los inicios de la técnica textil pueden hallarse tanto en los datos obtenidos por las excavaciones arqueológicas como en la conciencia mítica de los pueblos.

Su origen está signado como divino para los tejedores de Anatolia, cuando relatan que nació en el momento en que unas gotas de las aguas sagradas del Ganges se escurrieron entre los hilos de la red de una araña.[1]

Los griegos atribuían su conocimiento tanto a Minerva como a Aracné.[2] Mama Ocllo, la figura femenina de la pareja mítica que emergió del lago sagrado para fundar el Imperio Inca, según recogió el padre Cobo, enseñó a tejer a las mujeres y así se repite a través de los siglos.[3]

Y, en cuanto al origen del hilado, cuando aún era simple fibra de bejucos, los matacos recuerdan que fue por cuerdas de esas fibras que bajaron las mujeres-estrellas a la tierra.[4]

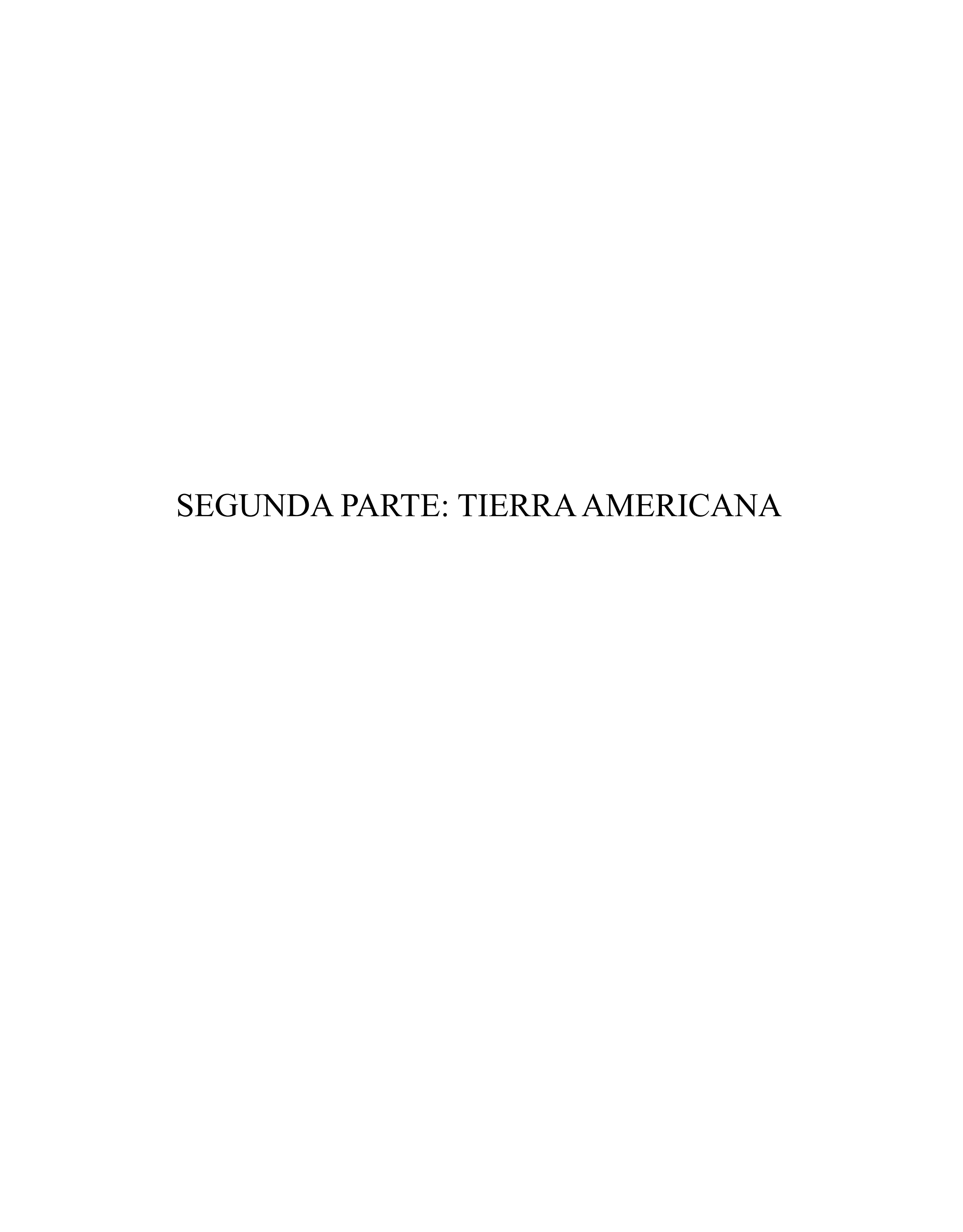
NOTAS

[1] Kybalova, 1970, p. 8.

[2] G.Migeon, 1929, p. 4.

[3] P. Cobo, 1964, p. 65.

[4] M. Califano, 1973, p. 159



SEGUNDA PARTE: TIERRA AMERICANA

3. El comienzo de la tradición textil

Cronológicamente los primeros pasos en el dominio de la fibra vegetal, en el Perú prehispánico, aparecen en Cueva del Guitarrero. Allí, en las soguillas y cestas encontradas en el estrato II (8.585 a 5.625 a.C.), ya hay una hábil manipulación de las fibras. Podemos decir que en este lugar de la sierra norte del Perú comienza la tradición más lejana que recorrerá el camino del tejido. Fue a partir del dominio técnico de este elemento estructural primario que es la hebra hilada, que se fueron utilizando y abandonando el junco, el maguey y otras fibras vegetales que habían sido el material de ejercitación durante milenios, para arribar a una habilidad en los hilados que será el fundamento, a veces olvidado, de la excelencia del tejido precolombino. Desde muy temprano el manejo de hilos gruesos, hilos finos, de diferentes torsiones y plegados, fueron familiarizando a los antiguos peruanos con la potencialidad de las estructuras textiles.

Debemos agradecer las investigaciones de todos aquellos arqueólogos que abrieron el amplio panorama de los comienzos de las culturas andinas, panorama que concretamente nace para la investigación en el área peruana en el año 1958 cuando el doctor Augusto Cardich excavó un sitio muy temprano en Lauricocha (Huánuco, Andes centrales) a 4000 m de altura[1]. De allí en más la vida del hombre andino anterior a la cerámica comienza a develarse. El nivel más antiguo de Lauricocha dio, para entonces, una fecha inesperada: 8000 años a.C. y las fases de este yacimiento -desde la 1 hasta la 5- hacían llegar a estos cazadores, en un lento tránsito, hasta los niveles alfareros[2]

Para nuestro trabajo han sido fundamentales los hallazgos del doctor Frédéric Engel, quien trabajó en cerca de setenta sitios precerámicos a lo largo de la costa peruana, del doctor Junius Bird, quien analizó exhaustivamente el sitio de Huaca Prieta y del doctor Jorge



Muelle, quien desde el Museo Arqueológico de Lima, centró su análisis en la capacidad diagnóstica del tejido[3]. Todos ellos han contribuido a nuestro propósito: tratar de entender esos diferentes estadios culturales desde el tejido.

Los primeros centros poblados en la costa peruana nos evidencian la antesala de una verdadera textilería: el momento histórico en el que los cueros, las pieles y las fibras sirvieron para cubrir las necesidades de abrigo y protección de esos hombres.

F. Engel investigó los primeros asentamientos con agricultura incipiente, aún sin maíz. A continuación transcribimos su descripción de cómo se desenvolvía la vida del antiguo hombre de Paracas:

"El agricultor más antiguo conocido a la fecha en toda la América del Sur, es el hombre de Paracas. En la costa sur del Perú ya hemos ubicado vestigios de su presencia desde la quebrada de Chilca hasta el cauce del río Nazca. Sus habitaciones fueron chozas circulares de 3 a 11 m. de diámetro, con techos y paredes de paja o de junco apoyadas en palos de sauce o cañas. Estas chozas estaban ubicadas cerca a fuentes de agua dulce. Estos peruanos muy antiguos, que vivían hace 9.000 años, ya eran agricultores sedentarios; se agrupaban en pueblos bastante grandes, con sus casas de reunión y sus cementerios. Es decir que la vida sedentaria basada en la agricultura parece haber nacido en el Perú en el amanecer de los tiempos postglaciales, conjuntamente con los demás focos agrícolas de México, del Japón y del Cercano Oriente.

"No hay maíz, ni tampoco algodón en los basurales de esta época, que se ha bautizado como el "Horizonte del precerámico sin algodón". Tampoco se encuentran pallares en los sitios más antiguos; el pallar apareció hace cerca de 6.000 años en la Costa del Perú.

"El vestuario de esta gente era muy completo; consistía en una "huara" de fibras de cactus o de pelo humano; en una, dos o tres camisas muy finas, también de hilos de cactus, a veces pintadas de rojo por frotación con un mineral en polvo y en un "manto" o frazada rectangular. Numerosos fardos funerarios se encuentran, además, envueltos en pieles de vicuña, lo que se explica, pues hemos comprobado la existencia de numerosos sitios antiguos ubicados en las "lomas", donde pueden vivir, auquénidos y ciervos, no muy lejos del mar (...).

"En cuanto a implementos, se notan alfileres y agujas de huesos o de espinas de cactus, peines de espinas de cactus; numerosos palos y picos de hueso; bastones, dardos y lanzas de madera, de los cuales el uso todavía no está bien aclarado. Se astillaban las piedras duras para raspar, cortar y matar. Los objetos de la vida cotidiana se cargaban en pequeñas canastas de junco, sauce y otras ramillas.

"Para dormir y abrigarse, usaban amplias esteras de junco entrelazadas con tramas de fibras de cactus o pitas de junco. El "entrelazado", proceso en el cual 2 tramas se cruzan alrededor de cada urdimbre y la amarran, es distinto del tejido corriente, el "ondulado", constituido por tramas que pasan por encima y por debajo de la urdimbre; el "entrelazado" es típico de las culturas precerámicas; desaparece cuando se usa la cerámica y se desarrolla el arte de tejer.

"En la península de Paracas existe un cementerio donde estaban enterrados varias decenas de muertos, todos vestidos de igual manera con sus pieles de vicuña o de pingüino, su manto de cactus y su huara; más de 100 bastones y dardos acompañaban los esqueletos. Este cementerio de Paracas es una de las mayores agrupaciones de hombres antiguos conocida hasta la fecha en la América."[4]

El "Optimum Climaticum" (post-glacial medio) que se inicia alrededor de 6.000 años a.C., representa un clima favorable y benigno. Los antiguos cazadores avanzan sobre los Andes con una industria lítica que se conoce como Ayampitinense, en relación al yacimiento tipo de este nombre en la región de las sierras centrales de Argentina[5]. Los hallazgos de Lauricocha en sus diferentes fases confirman los cambios en la vida andina, entre ellos, un aumento de población debido seguramente a las mayores posibilidades de subsistencia. La economía propia del período se basa en la caza de guanaco, llama y vicuña. Hay una tendencia a la recolección de semillas, evidenciada por el hallazgo de morteros. En la costa se produce un lento abandono de la caza que comienza a complementarse con la pesca.

Cuando las condiciones ambientales decaen y comienza, a partir del 4000 a.C., el proceso de desertización, la fauna y la flora de la costa van disminuyendo. Este proceso de disminución de recursos es el que lleva al hombre a elaborar nuevas respuestas al medio: los primeros intentos de domesticación de especies vegetales aparecen en esa época, como solución a nuevas necesidades que plantea el clima. Esto marcará el comienzo del Arcaico.

Los cestos utilizados como recipientes o la construcción de redes fueron significativas soluciones técnicas, tal como lo revela la arqueología de algunos sitios de la costa. Es durante esa época cuando se experimenta sobre una economía mixta de subsistencia basada en la recolección de moluscos y caracoles, pesca, utilización como alimento de pájaros, roedores, tubérculos y semillas de la zona.

Estos lentos cambios culturales, paralelos al proceso de sedentarización, son particularmente importantes para el tejido. En Chilca y Cabeza Larga se encontraron cestos, esteras y tejidos en twining[6] realizados en fibra de junco o de maguey. Es evidente que técnicas textiles posteriores tienen su patrón en la cestería. Este fenómeno se observa no sólo en América sino también en otras culturas[7].

El siguiente cuadro sobre el Período Arcaico (4000-1200 a.C), sus distintas fases y los hechos más relevantes de cada una de ellas, está basado en Lumbreras[8].

ARCAICO TEMPRANO

Agricultura incipiente
Hacia el 3.800 a.C. comienzan las experiencias de cultivo en Chilca.
Época conocida por los numerosos sitios excavados en la costa por el Dr. Engel.
Ausencia de algodón.

ARCAICO MEDIO

Horticultores aldeanos
Domesticación del algodón (hacia el 2.500 a.C.)
Ausencia de maíz
Ausencia de cerámica
Ausencia de telar
Técnicas textiles: twining y anillado
Sitios costeños: Huaca Prieta (excavado por J. Bird), Las Aldas, Culebras, Huarmey, Aspero, Río Seco, Chilca, Asia, Otuma (excavados por Engel)

ARCAICO TARDÍO

Primeras formas de cerámica tosca. Yacimientos de Aspero, Las Aldas, Kotosh (cerámica de la fase Wayra Jirka con fecha de 1840 a.C.)
Aparición del telar verdadero hacia 1.400 a.C.

Para los estudios textiles el Arcaico es de vital importancia. El tejido aparece con la agricultura conformando un binomio típico del Neolítico en Medio Oriente, India y Egipto. Es probable que el actual entusiasmo por las investigaciones de los comienzos de la agricultura favorezca a la historia de los textiles, al posibilitar una determinación más exacta de los períodos[9].

Lumbreras caracteriza de la siguiente manera al Arcaico Medio, período de los horticultores aldeanos[10]:

“Es evidente que durante este período se gestan las principales características propias de la civilización andina, y esto es especialmente visible, aparte de la edificación, en el desarrollo de la técnica textil que, con el dominio del algodón, se hace importante ingrediente de la cultura de los horticultores aldeanos.

“El tejido ya había sido iniciado desde mucho antes con la utilización de fibras vegetales diferentes al algodón, como se aprecia en Chilca y Cabeza Larga. Dos técnicas desarrollan notablemente: el entrelazado y el anillado (*bouclé o looping*); la primera, que parece ser la más antigua, es, además, un carácter que desaparece con el período, por lo que es un magnífico elemento diagnóstico. El anillado se prolonga hasta más tarde y es el resultado de un solo hilo que se va enredando y formando *anillos* o rombos. Es una técnica propia de las redes. La técnica de tejido hecho con telar aparece más tarde, y los primeros ensayos deben ser contemporáneos con las fases tardías del período.

“Las telas están generalmente hechas de algodón, que hace su aparición durante este tiempo *(Gossypium barbadense peruvianum).* En torno al origen del algodón se ha escrito bastante. Según se sabe, sólo existen cuatro especies cultivadas, dos de ellas *(G. arboreum y G. herbaceum)* son originarias del viejo mundo, y las otras dos (*G.hirsutum y G. barbadense)* son del nuevo mundo. *El origen de los algodones del nuevo mundo, ha sido un asunto de mucho interés para los genetistas, desde que ellos han descubierto que estas dos especies de Gossypium del nuevo mundo son halopoliploides. Es decir, ellas son híbridas que se han diferenciado por una suma del número de cromosomas de un algodón cultivado de Asia y un algodón silvestre del nuevo mundo.* La tendencia parece ser de considerar que hubo una fusión entre una planta silvestre peruana *(G. raimondii)* o un ancestro similar y uno asiático cultivado, probablemente el *G. arboreum.* Entretanto no es posible postular ninguna hipótesis de valor en relación al problema.

“La preparación de las fibras se hacía con la ayuda de ruecas de madera y en algunos casos de piedra. No existiendo el telar, el tejido mismo era hecho a mano con la ayuda de agujas y tiradores, aunque en el caso del *entrelazado,* era necesario usar un eje que sirviera para amarrar los hilos que cumplían la función de urdimbres, lo que se puede proponer como un telar incipiente.

“Los tipos de telas que se preparaban eran variados, de acuerdo a la función. Desde las redes para la pesca, hasta mantos para cubrirse del frío, incluyendo bolsas, manteletas y paños a manera de faldellines. Se conocen también, turbantes, aunque son de fibras de junco.

“Gran parte de los tejidos fueron decorados de diversas maneras, ya sea combinando hilos de diferentes colores, como pintando áreas de diseño, Los motivos decorativos son geométricos y figurativos, y representan fundamentalmente animales dentro de un régimen en el cual tienen la mayor importancia las aves y algo que pudiera ser una serpiente. Hay representaciones que sugieren formas humanas y otras que pudieran ser felinos. La naturaleza del tejido, hace que todas estas figuras estén estilizadas dentro de un ritmo geométrico. Se usó de las plumas como elemento decorativo.(...)

“El culto a los muertos estaba bastante extendido entre ellos. Normalmente se enterraba al cadáver en posición horizontal, a veces flexionado, a veces extendido. Casi siempre el cuerpo estaba envuelto en esteras o mantos tejidos. Los entierros se hacen cerca o dentro de las casas-habitación, sin orientación específica. Las tumbas no son profundas, excavadas simplemente en la tierra o la basura, y en algunos casos con las paredes revestidas con piedras o adobes.(...)

“Las manifestaciones artísticas de los pueblos de horticultores son variadas y recién están comenzando a conocerse. Ciertamente, por las pocas cosas que ya se conocen, el equipo estético sugiere una tradición previa, aunque ella no debió ser muy vieja.

“Junius Bird recientemente ha mostrado importantes hallazgos procedentes de Huaca Prieta; ellos consisten en representaciones hechas sobre mates y en tejidos, de acuerdo a las cuales se puede apreciar con claridad un fuerte énfasis en la representación del cóndor, como animal básico de un posible sistema de culto que se extendió a períodos posteriores, y de la serpiente-pez combinada con el motivo de un crustáceo. Una representación de aspecto antropomorfo aparece en una pequeña calabaza, y otra que pudiera ser la cabeza de un felino en una segunda calabaza.

“Engel ha encontrado también una gran cantidad de tejidos diseñados con representaciones parecidas, con motivos de serpientes o peces entrelazados, como antecedentes de los peces entrelazados de un arte posterior de la costa

“La representación del ave bicéfala parece ser motivo importante de la decoración, puesto que incluso se ha hallado ésta en un artefacto de barro de Asia.[11]

El twining, que ya aparece en los grupos muy tempranos de Pampa de Santo Domingo (Paracas), está representado en el Arcaico Temprano en Chilca y Cabeza Larga. En el Arcaico Medio alcanza un gran desarrollo como lo demuestran los hallazgos en Huaca Prieta, de Bird, y los de Engel, en Huaca Prieta, Río Seco de León, Chira Villa y Asia.

“El entrelazado es una técnica textil muy elemental, que no necesita de equipo de telar para su confección; consiste en dos hilos activos que se cruzan alrededor de uno o dos hilos pasivos (urdimbre). En inglés se le conoce con el nombre de Twine y en francés con el de Cordé.” [12]

Bird distinguió varias categorías -según el tipo de manipulación de las urdimbres- dentro del numeroso grupo de tejidos en twining excavados en Huaca Prieta[13].

Milica Skinner, quien tuvo a su cargo el completar el trabajo de Junius Bird sobre los textiles de Huaca Prieta, considera como la categoría más importante a la que corresponde a tejidos decorados mediante transposición de urdimbres. “La tecnología de la construcción es sumamente significativa, ya que fue usada para crear patrones y diseños que son el más temprano arte conocido en los textiles americanos”[14].

El twining de trama admite la posibilidad de espaciar los elementos que se enrollan entre sí -las tramas- dejando a la vista a las urdimbres. Las posibilidades de manipulación de las urdimbres han sido exploradas y desarrolladas en el twining de trama espaciado debido a que en esta estructura las urdimbres son visualmente predominantes[15]. Una de estas posibilidades es la transposición de urdimbres en la cual los elementos que son desviados en un sentido siempre cruzan a otros adyacentes que se desvían en el sentido opuesto.

Por otra parte este tipo de desplazamiento de las urdimbres es importante para el surgimiento de la técnica de gasa ya que, como lo señalaron Bird y Rowe: “...los movimientos básicos de las urdimbres de gasa, cruzadas y transpuestas, están estrechamente relacionados con la transposición de urdimbres en telas decoradas en twining de trama,

hechas en algodón en el tercer milenio a.C. del período Precerámico, en la costa del Perú"[16].

La diferencia con el tejido de gasa, en el cual también las urdimbres son apartadas de sus cursos paralelos, consiste en que en la gasa las relaciones entre elementos, tanto con otros del mismo grupo como con elementos del grupo opuesto, son simplemente de pasaje por encima y por debajo. No existe twining, ni anudado, ni enrollado de elementos entre sí[17].

La otra técnica que, según Lumbreras, se desarrolla notablemente en el Arcaico Medio, es el anillado. Para la confección de telas en esta técnica se utilizaron agujas. La presencia de agujas de hueso se registra desde épocas anteriores. "En Paracas, grupo de Cabeza Larga, perteneciente al Precerámico, encontramos agujas de hueso asociadas a entierros fechados en cinco mil años, son agujas largas y cortas muy usadas y pulidas, se las empleó probablemente para confeccionar redes de pesca o para entrelazar las esteras..."[18].

"En el Precerámico la aguja es el implemento más extendido, las hay con o sin ojo y supone Engel que las agujas bien pulidas y con ojo pertenecen a las últimas fases del precerámico en el Antiguo Perú"[19]. También Lanning encontró agujas que, según él, pudieron haber servido para tejer telas del tipo anillado y entrelazado en los últimos momentos del Precerámico.

El Arcaico finaliza con la aparición, alrededor del 1800 a.C. de la cerámica. Los últimos hallazgos en sitios cerámicos del Perú, muy tempranos, han permitido clarificar la penetración cultural de Chavín.

La profundización de las investigaciones que se llevan a cabo desde 1970 acerca del Formativo Andino señalan conexiones muy antiguas entre poblaciones de la costa norte del Perú y del sur de Ecuador. El avance de estos estudios permitiría conocer con mayor profundidad en qué momento se introduce el telar.

El dato más antiguo de su aparición lo tenemos en el hallazgo de Real Alto, sitio correspondiente a la Faz Media de la Cultura Valdivia, entre el 3000 y el 2500 a.C. "Se trata de la impronta de un fragmento de tela que quedó impreso en un trozo de arcilla fresca que luego fue cocido. El análisis de dicha impronta estableció que se trataba de un tejido hecho en verdadero telar, es decir siguiendo una alternancia rítmica de los hilos de urdimbre y trama".[20]

En cuanto a la decoración de los textiles, surge en el Arcaico Medio una iconografía que preanuncia elementos del estilo Chavín. Junto con estos textiles hallados por Junius Bird en Huaca Prieta, aparecieron calabazas incisas con diseños de caras humanas. Dice Lanning: "Estas calabazas son de particular importancia por sugerir el origen de los estilos artísticos de Huaca Prieta ya que se parecen muy frecuentemente a las caras incisas de las cerámicas y figuritas de piedra del sur de Ecuador de fines del tercer milenio a.C."[21]

En las últimas investigaciones sobre los antecedentes de la cultura Chavín se ha sugerido que "...el origen del estilo Chavín debe buscarse dentro de la evolución cultural de la vasta región fronteriza definida como la sierra peruano-ecuatoriana. Más aún se cree que la iconografía "pre-Chavín" está relacionada con aquella de los estilos Valdivia y Machalilla en el Ecuador".[22] Chavín habría formalizado posteriormente ciertos rasgos ideológicos comunes de varios estilos regionales.[23]

Las fechas, en cuanto al conocimiento arqueológico se refiere, son sumamente móviles, puesto que dependen del avance de las investigaciones; hasta ahora nuestros conocimientos asocian avances tecnológicos en el campo textil a otros lentos e importantes cambios culturales que aparecen unidos a Chavín. El antropólogo peruano Fernando Silva Santisteban sintetiza el proceso cultural andino hasta su culminación en Chavín de la siguiente manera:

"Hacia el año 3500 antes de Cristo, aparecen las primeras plantas cultivadas: pallares, ají, jiquima, algodón. Poco a poco se incorporan nuevas plantas a la dieta de los antiguos peruanos, que las van domesticando y transformando. La domesticación de estos cultivos refleja la misma clase de experimentación prolongada que en la Media Luna Fértil del Cercano Oriente. Además se produjeron derivaciones locales y circunscritas a determinadas regiones, por ejemplo, el complejo papa- quinua-oca-olluco estuvo siempre limitado a la región andina central.

"Alrededor del año 2000 antes de Cristo, las comunidades lograban pequeños excedentes que les permitían intercambiar productos y, no obstante la precaria seguridad de las cosechas, los miembros del grupo podían dedicarse a otras ocupaciones. Comenzaron así el comercio, la tejeduría y las prácticas del culto. El perfeccionamiento de

los sistemas de riego, la construcción de canales y la preparación de las sementeras acrecentaron la producción en todo orden de cosas; se iniciaron a gran escala los cultivos de la papa, de los frijoles, de maní, quinua, del maíz y otras plantas básicas de la alimentación de los antiguos peruanos; luego, como resultado del ejercicio mismo de las ocupaciones aparecen los primeros especialistas: agricultores, artesanos, sacerdotes y soldados.

"La comunicación que, indudablemente, tuvo lugar entre los diferentes grupos del área andina implicó cierto intercambio de ideas y técnicas y, poco a poco, la selección de algunos procedimientos eficaces en la selección de sus problemas y fabricación de utensilios se hizo común. Se habían echado las bases para el desarrollo posterior de la civilización.

"Con las prácticas agrícolas la vida se torna sedentaria, el hombre se enraíza cada vez más en la tierra y, como un símbolo de esta nueva vinculación, aparece la cerámica, arte de la tierra, como la agricultura, como la civilización misma. La aparición de la cerámica, por el año 1.500 antes de Cristo, inaugura un período de capital importancia en la cronología del área andina.

"Mil años antes de Cristo, en la época del imperio bíblico de David y Salomón, de las florecientes ciudades fenicias de Tiro y Sidón y en la que culmina el desarrollo de las culturas preclásicas del Valle de México, el territorio peruano es escenario de un interesante momento cultural. Los arqueólogos han encontrado en la cerámica de toda el área una modalidad más o menos general, un conjunto de rasgos que se identifican bajo un patrón común que parece corresponder a la expansión de una corriente cultural que compromete toda la región andina. Junto con la propagación del cultivo del maíz se advierte además la presencia de edificaciones monumentales, de reductos fortificados, de monolitos esculpidos, templos piramidales, de un arte textil muy evolucionado como el de Parakas -el más notable de todos los pueblos del mundo antiguo- así como diversas muestras de un complicado culto religioso y el tratamiento de algunos metales.

"Se cumplen las mismas etapas del proceso que, después de la Revolución Neolítica, se originan en Egipto, Mesopotamia, China y Mesoamérica, en sus respectivas épocas.

"Fayum, Merinde y Badarí en Egipto; Mers, Hassuna y Halaf

en Mesopotamia y Siria; Yang Chao en la China y Tlatilco en México son los resultados análogos de procesos semejantes. Todas estas manifestaciones, en cada una de sus áreas, corresponden al horizonte que genericamente ha sido denominado *Formativo.* En el Perú se le ha llamado también Temprano y Chavinoide por haberse encontrado en Chavín el tipo de cerámica más representativo.

"El sistema de agricultura permanente, estimulado por la incorporación del maíz, opera cambios muy notables en la vida de las comunidades. Se ha domesticado ya por entonces la casi totalidad de las plantas originales de la flora andina, las mismas que, conjuntamente con las procedentes del área mesoamericana, constituyen la cuarta parte de las plantas cultivadas en todo el mundo.

"La organización colectiva se eleva a otro nivel; las exigencias del desarrollo económico conducen a la formación de instituciones gubernamentales cada vez más complejas, dentro de las cuales el sacerdote juega papel importante, acaso el principal. La magia que predominaba en los años de los agricultores incipientes es desplazada por la religión y se dedican al culto edificios especiales, adoratorios que son al mismo tiempo los primeros centros de observación de las estaciones y otros fenómenos relacionados con la agricultura.[24]

NOTAS

[1] Las excavaciones del doctor Augusto Cardich fueron alentadas por el sabio austríaco doctor Osvaldo Menghin. Menghin, en los años cincuenta, desde el Museo Etnográfico de Buenos Aires, más allá de los prejuicios que reinaban acerca de la antigüedad del hombre americano, ubicó nuestras culturas arcaicas dentro del esquema histórico-cultural.
Esta apertura, tanto como las controversias que originó, focalizaron estudios arqueológicos en períodos no previstos. El Precerámico en Bolivia tuvo su investigador en Dick Ibarra Grasso, quien con Viscachani marcó el inicio de la corriente de estudios del antiguo pasado altiplánico. En la Argentina los investigadores doctores M. Bórmida y A. Rex González, dieron la antigüedad y las correlaciones de los primeros pobladores de esta parte del continente.
[2] A. Cardich, 1970, p. 141-149.
[3] F. Engel, 1965, p. 26-28.
[4] A. Rex González, 1960.
[5] La costa sólo tendrá, desde entonces, pequeños oasis gracias a los ríos que bajan de las altas montañas; o algunas zonas húmedas, gracias a napas subterráneas

que permitirán “ojos de agua”; pero el recurso permanente será, para la Costa Central, la humedad de las neblinas que, a causa del muro de contención que los Andes presentan a la influencia de la corriente de Humboldt, desde abril a octubre hace cubrir de verde temporario las colinas arenosas, permitiendo nuevas posibilidades de vida.

[6] En el presente capítulo se ha preferido el término inglés “twining” al español “entrelazado” para evitar confusiones, ya que más adelante, sobre todo en el Capítulo IX, el término “entrelazado” es utilizado -siguiendo la terminología de I. Emery- para referirse a un tipo de trabazón entre los elementos de una estructura textil.

[7] El paso de la cestería al tejido ha sido estudiado, entre otros, por G. Montandon, 1934, Biassutti, 1957 y Leroi-Gaurhan, 1971.

[8] L. Lumbreras, 1969, p. 57-58. En la cronología de las culturas andinas Lumbreras distingue, basándose en un criterio económico-social, tres grandes divisiones: recolectores, agricultores aldeanos e industriales urbanos. Las sociedades de recolectores, que son las más antiguas, tienen, según Lumbreras dos períodos: Lítico Y Arcaico, aunque a menudo ambos son conocidos simplemente con la denominación de Precerámico. Véase Lumbreras, 1969, p. 27.

En la cronología formulada por John Rowe, citada en varias partes de este texto, el término precerámico es aplicado a toda la etapa de las culturas andinas anterior a la aparición de la cerámica.

[9] “... desde 2500 hasta 1000 antes de Cristo, más o menos, existieron en la costa del Perú numerosos pueblos que abarcaban hasta diez hectáreas de superficie. De estos Río Seco, a 90 km al norte de Lima, sirve de prototipo”. F. Engel, 1965, p. 29.

[10] L. Lumbreras, 1969, p. 70-73.

[11] F. Engel, 1957, p. 101, 104, 107 y 109.

[12] L. Lumbreras, 1969, p. 343.

[13] J. Bird, 1985, p. 111-116.

[14] M. Skinner, “Construcciones de twining con transposición de urdimbres”, p. 146 (en J. Bird, 1985).

[15] I. Emery, 1980, p. 204-205; figuras 317-319.

[16] A. Rowe y J. Bird, 1981, p. 27.

[17] I. Emery, 1980, p. 180.

[18] M. Cárdenas Martin, 1969, p. 45.

[19] PNUD/UNESCO, p. 14.

[20] En 1985 se publicó una descripción detallada de los textiles de Huaca Prieta decorados con motivos geométricos o figurativos. Entre estos últimos se encuentran: el famoso cóndor con las alas desplegadas y una serpiente en su cuerpo, otras variaciones sobre el mismo tema -cabezas de cóndores vistas de perfil, cóndores enteros también de perfil, cóndores entrelazados-, loros, cangrejos, pájaros dobles de cuellos finos unidas por el cuerpo, caras unidas, “serpientes” de dos ca-

bezas, gatos, crustáceos, "felinas", y cangrejos combinados con serpientes de dos cabezas. Véase M. Skinner, "Construcciones de twining con transposición de urdimbres" (en J. Bird, 1985).

[21] Lanning, 1967, p. 66.

[22] I. Shimada, C. Elera y M. Shimada, 1982, p. 110.

[23] Ibid., p. 110.

[24] F. Silva Santisteban, 1970, p. 5-6.

4. La representatividad simbólica: Horizonte Chavín y tejido Paracas

En los tejidos andinos es sumamente difícil separar los diseños que fueron realizados con un fin meramente decorativo de los que tienen una connotación simbólica. Esta característica no corresponde sólo al área del tejido, sino que es propia del arte americano en general, arte estrechamente ligado a la necesidad de expresar contenidos profundos, creencias que alimentaban naturalmente la vida de los hombres. Este hecho cultural, sin cuya comprensión limitaríamos nuestro conocimiento científico, se hace presente en el área que nos interesa.

La irrupción de Chavín, como dominio real en un área determinada, o bien como una tradición estilística de vasto alcance, la vemos en forma efectiva desde los litos del sur de Colombia hasta en culturas del noroeste argentino.

En este estilo, felino, serpiente y ave actúan como tríada, o aparecen individualmente evocándonos posibles mitos, en los cuales estos personajes juegan un importante rol.

En la costa norte del Perú el clima desfavorable a la conservación de tejidos, nos impide tener muestras de la temprana presencia de Chavín; presencia que se conoce en arquitectura, metales y ceramios. Allí Chavín se va imbricando tempranamente con las culturas locales que lo precedieron.

Para los arqueólogos peruanos, como para Junius Bird, la iconografía del cóndor del tejido hallado en los conchales de Huaca Prieta es uno de los primeros anuncios de este estilo.

La figura felínica va a ser un patrón iconográfico que evolucionará en dos vías. Una de ellas se expresa desde las telas pintadas de la costa sur hasta un verdadero barroco, cargado de elementos que seguramente son alusivos a historias comunes. Las figuras bordadas en los mantos Paracas son un buen ejemplo.

La otra vía lleva a la abstracción, la disolución de la imagen, la síntesis de la idea presente en una parte del todo. Un colmillo, una garra en la iconografía del Horizonte Wari-Tiahuanaco, nos hablan de su filiación Chavín.

Los mediadores entre el conocimiento atesorado por la tradición y su ilustración creemos que, como en otros campos del saber, debieron ser los sacerdotes, mientras que los artesanos especializados en el campo textil se encargaban de graficarlo.

"El tejedor o bordador plasmó en formas sensoriales las vaporosas tradiciones orales. Si tales representaciones sirvieron en la propagación del culto, tuvieron propósitos puramente devocionales o litúrgicos o simplemente expresaron una moda, es algo que no puede conjeturarse. Pero la deducción lógica importante es que con la ilustración del mito se establece la interacción recíproca entre "verbalizadores" y "visualizadores". El artista puede omitir detalles debido a problemas técnicos, o puede agregar otros, en su pasión creadora. En ausencia de registros escritos, la forma pictórica puede servir de control o autoridad de la que se valen los narradores sacerdotales (y especialmente a los observadores menos eruditos) para su inspiración. Eventualmente, para "fijar el cuadro", la formulación verbal puede aumentarse o modificarse. Por ejemplo, la combinación felino-ave-serpiente, como deidad parece indudablemente derivada del saber religioso (...) Al mismo tiempo que el arte -textil u otro- se estabilizaba, se difundía el mito, que involuntaria y gradualmente influiría en la totalidad del conocimiento. La reciprocidad de tal acción no es exclusiva del arte textil, se encuentra en cualquier parte donde se manifiesta: en la personificación de dios, en el drama ritual, en los medios gráficos y en los inter-estímulos. Pero si bien en una cultura prehistórica ágrafa no puede probarse una influencia recíproca, queda abierta la posibilidad de que el arte textil peruano no sea más que un registro pasivo de ideas de los conceptos cosmológicos."[1]

Chavín de Huantar, en la sierra central, fue un gran centro de culto que atrajo a peregrinos de zonas muy lejanas, como lo demuestran los ex-votos excavados: desde el lapislázuli del norte de Chile hasta el Spondylus de la isla de Puna al sur de Ecuador. Desdichadamente, el régimen de lluvias y los aluviones no nos han permitido conocer tejidos que pudieron haber sido dejados allí como ofrendas.

Lumbreras señala que en el Formativo Medio, con la entrada del estilo Chavín "...hay un incremento técnico en el tratamiento de los tejidos en general. Es frecuente el tejido hecho a telar y la gasa comienza a adquirir popularidad. Se utiliza la técnica del brocado, que consiste en la inserción de fibras a manera de tramas complementarias con el fin de conseguir un efecto decorativo. Parece que aún no existió el bordado, pero en cambio la tapicería (gobelino) se supone haberse ya iniciado".[2] Lo que se conoce de textiles Chavín ha sido hallado en ajuares funerarios de la costa.

Chavín y sus rasgos particulares continuarán hasta fundirse, en el período de los desarrollos regionales (Período Intermedio Temprano de J. Rowe) con estilos que ganarán una fisonomía propia. Como bien lo señaló el arqueólogo peruano Muelle, a partir del Horizonte Chavín, la cultura andina tomará el perfil que le fue particular: períodos de gran expansión y desarrollos regionales en los grandes intervalos.[3]

Cuando en 1927 el arqueólogo peruano Julio Tello halló los primeros enterratorios de la cultura que llamó Paracas, por el nombre de la península en donde los encontró, postuló que estaba directamente inspirada en Chavín. Esta hipótesis fue muy discutida, pero hallazgos posteriores permitieron comprobarla.

La más temprana influencia de Chavín en la costa sur se evidencia en telas de algodón -de la Época 4 del Horizonte Temprano, procedentes en su mayor parte del valle de Ica o de sitios al sur de Paracas, especialmente de Carhua- pintadas con una iconografía muy próxima a la de los relieves en piedra de Chavín de Huantar.

En las épocas 6 y 7 se encuentran tapices de lana con una significativa influencia Chavín en los motivos religiosos y en la organización del diseño. Estos proceden de Callango, en el valle de Ica, y de Carhua, en la Bahía de la Independencia, al sur de la península de Paracas.[4]

E. Dwyer cree que, si bien la iconografía de estos tapices es la aportada por Chavín, la tradición textil a la que responden es del sur. Estas piezas, si su ubicación en las épocas 6 y 7 es correcta, estarían señalando que tanto la lana como la técnica de tapiz aparecen en la costa sur entre 500 y 1000 años antes que en las costas central y norte.

"El súbito acceso a grandes cantidades de lana dado a los tejedores de la costa sur y negado a sus vecinos del norte, así como la so-

fisticación de los tempranos tejidos de lana y el rápido desarrollo de una miríada de nuevas técnicas de tejido en la Costa Sur, implican la existencia de una tradición textil de la Sierra Sur todavía arqueológicamente desconocida. Yo sugeriría que, comenzando a mediados del Horizonte Temprano, una compleja relación de comercio, entre la costa sur y la sierra transmitió lana e ideas de tejido a la costa. Quizás las ideas religiosas fueron en el otro sentido. No podemos decirlo. Pero ciertamente la contribución técnica de la lana de la sierra permitió el desarrollo en la costa de una de las más hermosas tradiciones textiles del mundo."[5]

Tello reconoció dos períodos en Paracas: al más antiguo lo llamó Cavernas, y al más tardío, Necrópolis. Pero no siempre la utilización de estas denominaciones indica la procedencia real de los tejidos. Otros investigadores han preferido utilizar, para el tejido de la Costa Sur, la cronología de la cerámica encontrada en el valle de Ica, J. Dwyer propone para el tejido de estilo Paracas la siguiente secuencia: épocas 9 y 10 del Horizonte Temprano y épocas 1 y 2 del Período Intermedio Temprano.[6]

Los tejidos que han dado más fama a Paracas son sus bellos mantos bordados, de una construcción técnica perfecta, en los que las figuras antropomorfas cubren los grandes paneles en distintas simetrías, conservando líneas y evitando la monotonía mediante la rotación del sentido de las figuras o por rotación cromática. Es el momento del preciosismo del lenguaje plenamente logrado. Pero estos mantos corresponden a Paracas Necrópolis, momento en el cual la tendencia de los artistas fue hacia el abandono de las telas estructuralmente decoradas y hacia el predominio de una técnica: el bordado.

Para la historia de la gasa, sin embargo, es más relevante el tejido producido en el primer momento de Paracas. Según Jane Dwyer los textiles de la época 9 del Horizonte Temprano continúan técnicamente en el patrón de épocas anteriores: diseños estructurales en telas dobles, triples, brocados y gasas con poca presencia del bordado y un uso limitado del color. Este es el momento del auge de las gasas tejidas, sobre todo, con contrastes de textura más que de color. Se observa una geometrización de los motivos entre los cuales son populares las formas serpentiformes entrelazadas, de cabeza triangular, y las grecas enganchadas entre sí que encierran motivos de pájaros o felinos[7]. Lum-

breras señala que el motivo de los entrelazados tiene mucha relación con las culturas posteriores de Lima y Recuay.

En el trabajo sobre los descubrimientos realizados en Paracas que Tello presentó en 1928, en Roma, al Congreso de Americanistas, describió los tejidos de las tumbas de Paracas Cavernas de la siguiente manera: “Un estilo especial se descubre en casi todos los ejemplares de su arte textil. Mallas, gasas, telas de punto que parecen tejidas a crochet, mantos calados y tejidos a manera de blondas ostentando las más bellas y complicadas figuras mitológicas, de lana de vicuña o llama, de algodón y de una especie de seda vegetal, constituyen sus más excelentes manifestaciones. Las utilizan como servilletas o paños para proteger piezas delicadas de cerámica, para contener los utensilios de costura, para los apósitos y vendajes de las heridas causadas por las trepanaciones y como piezas de la indumentaria y del tocado. Los cadáveres parecen corresponder a diferentes clases sociales. Hay algunos muy pobres que se hallan casi desnudos, o envueltos en una mortaja o sábana de algodón. Otros poseen uno o dos mantos corrientes y algunos adornos sencillos, como collares de conchas y chaquiras. Los otros, por último, tienen una vistosa indumentaria: están cubiertos por dos o tres mantos calados, y llevan además turbantes y una diadema delgada de oro en la cabeza. Pobres *y* ricos tienen siempre consigo por lo menos un plato ordinario de barro con alimentos y uno o más recipientes de lagenaria.”[8]

Más adelante, en el mismo trabajo, habla del tipo de entierro de Paracas Necrópolis y de su contenido: “En esta clase de cementerios el tratamiento al que ha sido sometido el cadáver es muy original. Mediante el plegamiento forzado de las extremidades y de la columna vertebral se ha colocado la cabeza entre las piernas. Las extremidades están fuertemente contraídas, las inferiores se cruzan sobre la nuca y las superiores sobre el pecho. Esta peculiar posición se ha mantenido mediante fuertes ligaduras, y los espacios han sido rellenados con los propios vestidos, obteniéndose así la forma esférica u ovoide de la momia. Estos paquetes han sido cubiertos con vestidos, colocados dentro de canastos o cubiertos con pieles de cóndores y de zorros. Gasas y paños muy finos, adornados con figuras mitológicas y de vivos y armoniosos colores cubren parcial o totalmente la cabeza. Esta lleva generalmente además un turbante constituido por una larga faja tejida

con primor, que forma en la frente o a uno de los costados una borla o roseta. Todo el cuerpo está envuelto en dos o tres mantos, uno de color azul con franjas rojas bordadas, y los otros de diferentes colores ostentando figuras mitológicas, y protegidos a su vez por una gruesa sábana de algodón."[9]

Las dimensiones de las gasas de Paracas fueron variables. De las cuatro piezas de gasa de Paracas Cavernas, excavadas en Cerro Colorado, pertenecientes al Museo Nacional de Lima, y analizadas por O'Neale y Clark[10], dos de ellas tienen grandes dimensiones: una mide 183 cm por 68.5 cm, y la otra, 175 cm. por 66 cm. Posiblemente fueron mantos. Las más pequeñas quizás fueron bufandas o tocados. Todas ellas están realizadas en algodón blanco.

Luego del auge que la gasa conoció con Paracas, disminuyó la frecuencia de su aparición en sitios arqueológicos.

Paracas irradió su cultura a una amplia faja costera: en Supe, costa central, se encontraron tejidos con dibujos de felinos, y las gasas que allí se excavaron no perdieron esa vieja raíz.

NOTAS

[1] A. Gayton, 1978, p. 295-296.

[2] Lumbreras, 1969, p. 123.

[3] "Basado en esta alternativa de tendencias, Rowe denominó *Horizontes* a los períodos de unificación y *Periodos* a los de diferenciación. Así quedaron establecidos tres horizontes: Horizonte Temprano, Horizonte Medio y Horizonte Tardío y dos períodos intermedios: el Período Intermedio Temprano entre el Horizonte Temprano y el Horizonte Medio, y el Período Intermedio Tardío entre el Horizonte Medio y el Horizonte Tardío. Al período con cerámica anterior al Horizonte Temprano y que significa en cierto modo el momento en que aparece esta manufactura de los Andes Centrales y que sirve también para marcar la división primordial de la cronología andina, se denomina Período Inicial. La conquista española marca el fin del Horizonte Tardío, vale decir el desarrollo cultural autónomo del Perú.
"El Horizonte Temprano tuvo su comienzo hacia los años 1400 a.C. y su fin alrededor del año 400 a.C. El Horizonte Medio duró aproximadamente desde el 550 d.C. hasta el 900 d.C., y el Horizonte Tardío más o menos de 1440 a 1539. Las fechas para el Horizonte Tardío se han tomado de la historia del Imperio Inca, correspondiendo la primera a una fecha aproximada para el comienzo de las conquistas inca a gran escala, y la segunda a la derrota del último ejército organizado

de los incas en la provincia de Charcas, que selló definitivamente la conquista española.” R. Ravines, 1982, p. 129-130.
El esquema de Rowe precisó y definió el que formuló la segunda Mesa Redonda de Ciencias Antropológicas, reunida en Lima en ocasión del “II Congreso de Historia del Perú (Época Prehispánica)“. Véase Ravines, 1970, p. 21.
[4] E. Dwyer, 1979, p. 73-74.
[5] ibid., p. 74.
[6] J. Dwyer, 1979, p. 107.
[7] ibid., p. 107.
[8] J.Tello, 1970, p. 442.
[9] ibid., 1970, p. 445.
[10] L. 0’Neale y B. Clark, 1948, p. 147.



H. Horkheimer, 1970, p. 376-377. Esta descripción corresponde a un fardo funerario de la cultura Chancay.
La ilustración ha sido tomada de A. Reiss y W. Stübel, 1880-1887.

"Quitando la cubierta textil exterior se observa la primera capa de protección, que puede ser de hojas de pacae o de grama salada, mientras las capas interiores están formadas por dichos materiales, o por gravilla o por algodón crudo o desmotado. La mayoría de los fardos lleva una cabeza falsa y algunos llevan dos, una exterior, separada del bulto principal, y la otra cosida sobre el núcleo del fardo. Normalmente dicha cabeza se compone de un centro de hojas rodeado por gasa y turbantes; a veces sobre la parte delantera están cosidas plaquitas de cobre que marcan el rostro. En algunas cabezas falsas, un plato invertido hace el papel de tocado.

"Abriendo el núcleo del fardo, topamos con algunos palos fuertes, que dan estabilidad al paquete. Aparecen telas burdas o finas, cuyas puntas están unidas por una costura o que están amarradas por cintas. A menudo cuelgan de las cintas bolsitas o crucetas. Más al interior se observan muchos trapos, uncus rotos, saquitos, tejidos arrugados, fragmentos de gasas, hondas y sogas, todos puestos únicamente para dar forma al bulto. En medio de esta masa amorfa salen objetos que determinan bien la profesión del muerto, que ha vivido en una sociedad ya subdividida en especialistas. Docenas de husos y ovillos de hilo caracterizan a la tejedora, palos para cavar y talegas (chuspas) con semillas de algodón al agricultor, el músico tiene consigo sus flautas terminadas o en proceso de elaboración y el pescador sus redes y flotadores (...)

"Finalmente quitamos la última envoltura y nos hallamos ante el cadáver con las manos cruzadas delante del abdomen o sosteniendo las mandíbulas y con las piernas cruzadas o -menos frecuentemente- en cuclillas. Casi siempre se encuentran plaquitas metálicas envueltas en algodón, en la boca o en un puño, cuyos dedos están sujetos con pitas. La plaquita en la boca recuerda la costumbre de los griegos que proveían a sus muertos de una moneda para que pudieran pagar el pasaje del río Styx en el tártaro. ¿Cuál era el correspondiente concepto de los chancayanos? ¿Por qué tenía uno de ellos el "rescate" entre los dedos del pie?"

5. El hábitat de las gasas

El grupo de soldados españoles que acompañó a Hernando Pizarro, al entrar por la árida costa peruana, seguramente no imaginó que debajo de esos fatigantes caminos de arena se encontraban muestras de las más bellas piezas textiles que registra la historia de la cultura.

Corrían los primeros días de 1533 y ya se contemplaba el fin de la larga travesía, buscando un valle de los que de tanto en tanto interrumpían ese largo desierto, sólo estremecido por el aleteo de los innumerables pájaros y el graznido de los patillos de la costa.

El sitio original de la mayor parte de las más sorprendentes gasas del antiguo Perú, Chancay, es hoy un pueblo de pequeños agricultores que no conservan ninguna industria artesanal, salvo la construcción ocasional de redes. Continúan volcando en el mar gran parte de su expectativa de subsistencia, tal como lo han hecho, en mayor o menor grado, desde hace 6.000 años.

Chancay, uno de los valles que interrumpen la franja desértica de la costa del Perú, forma parte de la costa Central, territorio que se extiende desde la cuenca del Río Fortaleza, al norte, hasta la del Omas o Asia, al sur. El ambiente geográfico permitió el asentamiento de poblaciones desde tempranas épocas.

Chancay se incluye dentro de lo que Carl Troll denominó “las culturas de los oasis de la costa peruana”[1]. Y la vida de los pueblos que allí habitaron se debió en gran parte a los ingeniosos medios hidráulicos logrados para asegurar su subsistencia.

Al régimen natural y constante de neblina, que anualmente reverdece las dunas, tuvo que agregar el habitante costero diferentes métodos de aprovechamiento del agua.

Indudablemente, cuando llegaron los españoles, uno de los elementos culturales que llamó su atención fue, dentro del esquema esta-

tal, el rol político y social que tenía el manejo hidráulico.

Sin embargo, la coincidencia entre la extensión de zonas de riego y el Imperio Incaico, no debe hacernos olvidar que "... sabemos con seguridad que en la costa peruana, en el noroeste de la Argentina y en el norte de Chile, se practicaba el riego artificial mucho antes de la llegada de los Incas; con frecuencia fue condición previa para el nacimiento de las culturas preincaicas en los oasis."[2]

Dentro de la agricultura de riego podemos diferenciar algunos sistemas a partir del origen que tienen las aguas que se utilizan. Sean ellas provenientes de ríos que aumentan sus caudales gracias a lluvias o nevadas en la vertiente occidental de los Andes, o bien, de las aguas del subsuelo. La preocupación por posibilitar la agricultura y, en síntesis, la vida, dio origen a ingeniosas tecnologías.

Un sistema basado en canales interconectados permitió la dominación del medio. Lothrop y Mahler, en su trabajo arqueológico sobre el sitio de Zapallán[3], zona contigua a Chancay, señalaron la presencia de un vasto sistema de aprovechamiento del agua. Indudablemente esto fue acompañado de un complejo "derecho comunitario" que permitía mantener, en beneficio de cada uno y de todos, las labores de limpieza de canales y tomas. La escasez del agua otorgó a ésta un aspecto sacral, y dentro de la comunidad el tener por encargo el cuidado y buen uso de una acequia es, aún hoy, una responsabilidad honrosa e ineludible de servicio al grupo social en algunas comunidades andinas. Un ejemplo claro de esta vieja tradición resta aún en las comunidades de San Lorenzo de Quinti, Huarochirí.[4]

El desarrollo textil de Chancay, al igual que el aprovechamiento de las aguas, nos hablan de una sociedad con especialistas que se autoexigían y a los que el medio, de una u otra forma, obligaba a la responsabilidad y la eficiencia en las tareas asignadas.

La cerámica del Período Intermedio Temprano de la Costa Central recibió diversas denominaciones, las cuales historiaremos para mayor claridad. Max Uhle, entre 1905 y 1908, realizó excavaciones al sur de Lima, en Cajamarquilla, dándole el nombre de Proto-Lima a la cerámica del sitio de Nievería que había excavado, pero finalmente optó por llamarla "Interlocking". Los arqueólogos A. Kroeber, G. Willey, D. Strong y W. Corbett confirmaron el nombre de interlocking. Esta cerámica de la costa, sin embargo, fue denominada por A. Jijón

y Caamaño como Maranga, mientras que posteriormente L. Stummer la llamó Playa Grande, y Raoul d'Harcourt, la llamó Cajamarquilla.

Pero no podemos sino recordar porqué se denominó Interlocking a esta cultura de la zona que rodea a Lima. Max Uhle -a quien mucho le debe la arqueología americana- recorrió, en el valle de Chancay, la construcción llamada Cerro Trinidad, complejo que data del Formativo Tardío. Max Uhle halló en Trinidad una pared pintada de 25 m de largo por 1.6 m de alto, hecha en adobe, decorada con el diseño del pez entrelazado que también aparecía en la cerámica. Este muro estaba asociado a un pequeño edificio en forma de pirámide o plataforma. El tratamiento decorativo, tanto en los muros como en los ceramios, da a entender una clara inspiración en lo textil. De ahí que su nombre, "Interlocking" (entrelazado), siga definiendo bien este predominio dentro de las expresiones artísticas arqueológicas.

La Costa Central fue objeto de la atención de los arqueólogos Reiss y Stübel, quienes dejaron un extenso trabajo sobre el sitio de Ancón. Este complejo cultural no dista mucho de la zona que nos interesa y, por su cercanía, sirve para orientarnos con respecto a los hallazgos textiles en el vecino valle de Chancay.

La cerámica decorada que aparece en Ancón en la cultura denominada Miramar, o estilo Playa Grande, ostenta una decoración similar a la de numerosas gasas de Chancay que ejemplifican el estilo "Interlocking" que había llamado la atención de Max Uhle.

En el valle de Chillón, cercano al de Chancay, el arqueólogo L. Stummer, en la década del 40, excavó el edificio que se conoce con el nombre de Cerro Culebras. Esta construcción posee murales con iconografía típica que encontramos en gasas y ceramios, fundamentalmente serpientes y pájaros. Estos animales suelen presentar sus cuerpos aserrados y entrelazados. Las figuras de cabezas de felinos, de forma hexagonal, se repiten no sólo en los muros de los edificios sino en la totalidad de la superficie de los huacos.

La Doctora Josefina Ramos de Cox, quien trabajó en la Costa Central durante 15 años, detalló los hallazgos de Tablada de Lurín, dando una secuencia cultural extendida largamente en el tiempo, que parte desde la presencia de los más antiguos pobladores de la zona. Los primeros asentamientos de horticultores aldeanos, tal como lo registró el doctor F. Engel en el sitio de Chilca, se produjeron hacia el

4000 a.C. Su economía se fundaba en la recolección de pequeños tubérculos, semillas, caracoles, moluscos y, posiblemente, aprovechamiento de lo que el mar ofrecía. Es allí, en el tercer milenio antes de Cristo, donde creemos que empieza la historia de nuestras gasas[5].

Para el arqueólogo E. Lanning hacia el 3.000 a.C. se producen una serie de cambios "…nuevos cultivos, innovaciones tecnológicas, estabilización de los asentamientos, rápido crecimiento de población y construcción de grandes edificios públicos"[6]. Este importante momento para la costa es de ampliación de las áreas sembradas; a la vez es el del tiempo en el cual va naciendo un arte que preanuncia al de los grandes estilos. Este lento paso -desde el 3.000 a.C. hasta el surgimiento de los focos de población que nos van indicando los albores de la vida urbana- ha sido puesto en relieve por todos los trabajos arqueológicos dedicados a los fines del Arcaico y a los comienzos de la cerámica. El elemento cultural más llamativo es la arquitectura, cuyos rasgos (centros ceremoniales conformados por plataforma de adobe y patio para ceremonias) indican ya el comienzo de una organización religiosa y social distinta. Es en ese momento cuando se va a producir el inicio de las teocracias, forma de gobierno que dominará, en mayor o menor grado al mundo andino.

En la Costa Central, hacia el norte, en los sitios en que aparece la cerámica inicial, sea en Las Haldas, Culebras o Huarmey, la introducción del cultivo del maíz parece haber sido contemporánea a elementos Chavín. El carácter sagrado de este cultivo acrecentó el poder teocrático y la iconografía representativa-simbólica es un antecedente de lo que luego vamos a ver en el complejo situado en Aspero (Supe) donde se hallaron algunas de las gasas que analizaron L. O'Neale y B. Clark[7], las cuales, si bien pertenecían al Período Medio, no fueron ajenas a la tradición de la zona.

Los sitios Chavín de la Costa Central forman parte de una sucesión de sitios costeros que se extienden desde Pichiche, en el norte, en la frontera con Ecuador, hasta Ocucaje, en el sur[8].

Circunscriptos a nuestra área diremos que hacia el 900 a.C. Chavín estaba presente en Supe, Ancón, La Florida, Garagay, Curayacu, siendo definitoria la influencia de Paracas sobre la Costa Central, tal como lo demostró el hallazgo de piezas Paracas Necrópolis en Tablada de Lurín[9].

Suponemos que en el Formativo Paracas actuó como un polo de difusión cultural en cuanto a la técnica y a la iconografía de las gasas. Dice J. Dwyer que las figuras básicas del diseño, que se dan en Paracas Cavernas, atraviesan toda la secuencia de Paracas. "Estas incluyen el pájaro, formas serpentiformes, el felino y varias representaciones antropomorfas. El pájaro y la serpiente son representados simplemente y con formas geométricas, e incluso el felino, aunque a veces se le dan apéndices abreviados, es conservador en estilo, reminiscente de diseños en cerámica, telas, y calabazas incisas de épocas más tempranas del Horizonte Temprano."[10]

En este período Formativo se habría gestado el estilo "Interlocking". Esta organización del diseño se había dado en Paracas Cavernas, reapareció en Supe y especialmente en el Período Intermedio Tardío, en Chancay.

El Interlocking fue muy bien caracterizado por Pablo Roselló al describir la disposición característica de los temas de peces y culebras: "Se dirigen de izquierda a derecha dejando espacios vacíos que le llenan con otros que se dirigen en sentido contrario"[11].

L. O'Neale y B. Clark, en su trabajo sobre las gasas prehispánicas, analizaron veintiún piezas del Período Medio. Todo el conjunto, con la excepción de cuatro de ellas, correspondía a un sitio del norte de la Costa Central, en el valle de Supe.

Dentro de este grupo llaman la atención las coincidencias en amplitud y en proporciones de las secciones con diseño, lo que nos hablaría de que los tejedores recibieron pautas precisas para su realización. Por otra parte, los diseños de las gasas de Supe tienen gran semejanza con los de las gasas de Paracas Cavernas. Las cabezas de peces o culebras enfrentadas, que fueron el signo distintivo de la decoración de Paracas Cavernas, se repiten en esta época, si bien también es frecuente el recurso de la combinación de texturas diversas.

La gasa va acompañada por otras técnicas, como tela llana, tapiz, doble faz, etc. y el trabajo adicional con aguja crea efectos de muy finos encajes con técnicas similares a las de los más trabajados de Europa.

El grupo de gasas de Supe presentaba algunas piezas notables, por ejemplo, tres camisas de niño. La gasa forma las orlas decorativas de mangas y bordes del cuerpo. Una de esas camisas, cuyo borde fue

realizado con "encaje" a la aguja, no presentaba ninguna previsión para abertura de cabeza. Esta extraña construcción sólo puede explicarse si tal camisa no fue realizada para ser usada, sino exclusivamente para acompañar a un ajuar funerario. Este fin votivo es confirmado por el hallazgo de doce prendas en miniatura que aparecieron en entierros de Paracas Cavernas[12]. Estaríamos frente a una vieja tradición mágico-religiosa en la cual la gasa ocupó el lugar de técnica muy apreciada.

El itinerario de las gasas en el Perú prehispánico culmina en el Período Intermedio Tardío (900 d.C.-1440 d.C) en Chancay. Si bien en ese mismo período los tejedores de Chimú realizaron muy bellas gasas, fueron los de Chancay los que llevaron a este tipo de tejido a su expresión más cabal y más diversificada.

El arqueólogo Hans Horkheimer, a cargo de la misión arqueológica Chancay, se propuso relevar en forma sistemática -cosa que no se había hecho hasta entonces- el pasado de ese valle. Esta área pocas veces había sido objeto de trabajos científicos, y éstos se habían reducido fundamentalmente a la zona cercana a la costa.[13]

Horkheimer recogió 1.200 ceramios y 300 textiles y pudo situar, en el valle inferior de Chancay, 88 sitios arqueológicos entre poblaciones, construcciones, castillos, fortalezas y cementerios, rocas con petroglifos, etc. Pudo así seguir una secuencia cultural que tenía como sustento los trabajos de Frédéric Engel, uniendo el tiempo del Período Arcaico e Inicial de Chancay, incluido el Chavín costeño, hasta el desenvolvimiento de un estilo propio de Chancay.

Entre las primeras cerámicas que halló Horkheimer se encuentra la de decoración de blanco sobre engobe rojo conocida como Baños de Boza, que corresponde al Formativo. En el Período Intermedio Temprano domina el estilo "Interlocking" al cual ya nos hemos referido. Pasado el momento de influencia de la sierra, con Huari, en el Horizonte Medio, que da lugar al estilo cerámico llamado Teatino -la respuesta Chancay a Huari- va a comenzar el verdadero desenvolvimiento de una cultura local.

En el Intermedio Tardío, con el fin del predominio cultural de la sierra, va a aparecer un estilo cerámico, el Lauri Impreso que sólo se dará en Chancay y que marca al comienzo de una expresión propia.

Esta cerámica no alcanzará la excelencia de las de otras culturas como Moche o Nasca, y señala Horkheimer que los superlativos deben reservarse para la textilería de Chancay de este período, que marca el punto más alto de su expresión artística.

Los tejidos de Chancay nos hablan de la gran plasticidad de este pueblo, lo que le habría posibilitado la amplitud de su patrimonio técnico textil. Todas las técnicas están representadas: telas dobles, tapiz de ranura, bordados, brocados, telas pintadas, anillados, patchwork, etc. Diosecillos, aves, peces, felinos, monos, conforman una iconografía más naturalista que la de los períodos costeños tempranos, y observamos que constantemente los tejedores parecen imponerse el desafío técnico.

Pero las más importantes expresiones textiles de Chancay son sobre todo las gasas y las telas de malla reticulada bordadas.[14] Dice Horkheimer: "Las gasas y los trabajos reticulares bordados figuran probablemente entre lo más bello que ha producido un grupo humano en todo el mundo y en época alguna".[15] Y agrega Jiménez Borja: "Aquí el color está ausente, se trata solo de la más fina tela de araña capaz de apresar totalmente al observador".[16]

El Museo Amano de la ciudad de Lima, obra del señor Yoshitaro Amano, alberga piezas de gasa de muy alta calidad recogidas en Chancay. Allí este coleccionista de gran sensibilidad reunió ejemplares únicos que demuestran hasta qué punto el tejido fue para América un arte mayor.

Gran parte de las gasas que aquí se publican formaron parte de fardos funerarios de Chancay. Estos fragmentos, desechados por buscadores de tesoros, nos dejaron una síntesis de su cultura a través de la maestría con que llevaron a su máxima potencialidad expresiva la combinación de dos elementos primarios: urdimbre y trama.

Estas gasas corresponden, en cuanto a lugar de origen y, posiblemente, en cuanto a tiempo, a las que analizaron O'Neale y Clark procedentes de Chancay y Ancón. Entre las que estudiaron estos investigadores se encontraban algunas de gran tamaño, mantos que habían sido realizados mediante la unión de piezas que parecen haber sido fabricadas en telares de cintura. Otras, más pequeñas, aparecieron en fardos funerarios como tocados.

Según la descripción, hecha por Horkheimer, de un fardo funerario de Chancay[17], las gasas se encuentran en ellos envolviendo las cabezas falsas que los coronan o, arrugadas y fragmentadas, mezcladas con otros tejidos para dar forma al bulto.

Este investigador excavó una urna, sin conexión con ninguna tumba en especial, a la que caracteriza como "verdadero ropero" ya que contenía 23 gasas, 15 fajas, 3 uncus (especies de camisones) y dos telas. "Este y otro hallazgo nos permiten deducir que la comunidad almacenaba objetos preparados para la dotación de los fardos funerarios de sus miembros"[18].

Otra creación característica de Chancay, fueron las muñecas realizadas con trozos de tejidos y palitos forrados en hilos. Estas muñecas, que suelen aparecer atadas a la parte exterior del fardo funerario, nos confirman que algunos de estos tejidos livianos eran usados como tocados puesto que gasas y tejidos reticulados en miniatura cubren las cabezas de muchas de ellas

En el Período Intermedio Tardío, en la Costa Norte, la cultura Chimú produjo un extraordinario arte textil. La suntuosidad de los atuendos Chimú sobrepasó a la técnica y a las simbologías heráldicas que parecen haber sido distintivas de los Mochicas. Chimú acentuó aún más la suntuosidad y el boato.[19]

Las bellas piezas de la colección Mujica Gallo del Museo del Oro del Perú, en Lima, evidencian el sentido escenográfico que impregnó a los rituales de esta cultura, a los que seguramente estuvieron destinados los grandes mantos plumarios y los tejidos íntegramente cubiertos de lentejuelas de oro.[20]

El tejido de gasa también formó parte del repertorio textil Chimú. Existen una serie de piezas, túnicas, mantos, taparrabos, turbantes, gorros acolchados, etc. que evidentemente fueron hechos para formar conjuntos. En ellos la decoración de muchas de las piezas consiste en un diseño en damero que combina, en blanco sobre blanco, el brocado sobre un fondo de gasa compleja alternada y tejido llano.[21] Estos conjuntos corresponden al estilo "Pelícano", según la clasificación que hace Ann Rowe en su trabajo sobre el tejido Chimú. Si bien estas piezas no pueden competir con la espectacularidad de los mantos plumarios y de los tejidos con lentejuelas de oro, son de una sobria belleza y de una extraordinaria calidad de ejecución, y están realizadas

totalmente en hebras de algodón sin teñir de un hilado sumamente fino.[22]

Parecería que el período anterior al incario marcó el momento más alto de la gasa, al haberse logrado un máximo aprovechamiento de sus potencialidades técnicas y expresivas. En Paracas Cavernas la faz técnica ya había sido completamente dominada. Ese avance tecnológico tan temprano permitió afirmar una soltura de ejecución que no se perdió, pese a que no siempre la gasa parece haber estado en auge. El final del Período Intermedio Tardío habría marcado también su extinción.

Con respecto a las relaciones que pudo haber tenido Chancay con otras zonas hay que señalar que, desde el Arcaico, la época de neblinas (de abril a octubre) indujo al desplazamiento de pastores de la sierra buscando las pequeñas lomas cubiertas de verde cercanas al desierto costero. Estos desplazamientos de pastores posibilitaron en la costa el temprano uso de la lana de auquénidos.

La investigación de María Rostworowski de Diez Canseco, "Las Etnías del Valle de Chillón, complejas relaciones interétnicas zonales", abre un panorama novedoso acerca de las posibilidades de comunicación marítima costera, aunque restringida a las vecindades del litoral.[23]

El encuentro de cerámica Mochica en las islas guaneras de Chincha, realizado por George Kubler, evidenció que los mochicas tenían avanzadas a más de 700 km de su región, en busca de fertilizantes. El guano fue y sigue siendo abono preciado para la tierra; de allí en más es fácil suponer que hubo mercaderes encargados de comprar y vender elementos preciados en las diferentes comunidades costeras. El uso de la conchilla Spondylus ha marcado la evidencia de ello. Desde la zona de la isla de Puná, al sur de Ecuador, el Spondylus era materia buscada para ofrendas y collares, y su bello color rosa o morado está presente en innumerables sitios arqueológicos. Esta visión distinta del comercio costeño es parte de un amplio panorama etnohistórico que esta investigadora publicó y que marca un camino que a las gasas les puede concernir, pues sería interesante saber qué relación pudieron tener con los tejidos de gasa centroamericanos a través de Ecuador, como se está conjeturando con respecto a la cerámica.[24]

No cabe duda de que los excelentes tejedores de Chancay estuvieron durante la dominación inca dentro del régimen de tributos. Hay

que recordar que había dos tipos de tejedores bajo los incas: los que lo hacían por prestaciones rotativas y los tejedores especializados de por vida en ese quehacer, que eran agrupados en distintos centros. Estos últimos tejían el tejido más fino: el cumbi, tejido de tapiz, para uso exclusivo del Inca y de aquellos a quienes el Inca autorizase a usarlo.

Con respecto a la costa, Murra señala que luego de la conquista inca los tejedores fueron incorporados a los artesanos estatales pero que faltan datos al respecto. "No sabemos, por ejemplo, si los tejedores de la costa fueron llevados al Cuzco, como sucedió con algunos joyeros, o si podían adquirir esa nueva posición, pero permaneciendo en su tierra".[25] Murúa y el cronista Falcón coinciden en señalar que en la costa había tejedores de "ricas telas" y también el *llano pachacamayo,* "maestro de muy lindo cumbi"[26].

De los pocos datos que se encuentran en los cronistas acerca de la relación de estos tejedores costeros con los Incas no se desprende en ningún momento que las gasas hayan estado entre el tejido tributado. Por otra parte tampoco se encuentra mención de gasas o de algún otro tejido liviano y calado en las descripciones de la vestimenta inca. En el momento de la conquista inca de la costa la técnica de la gasa quizás ya se había extinguido, o bien los incas desestimaron esta técnica porque no cubría las necesidades de abrigo propias del clima de la sierra y, por lo tanto, en ella sólo hubiera cumplido un rol ornamental. De haber sido así, al no ser requerida por el Estado, se habría desalentado su fabricación. Por el momento no se dispone de suficientes datos como para darnos una respuesta.

Lo que sí parece altamente probable es que los españoles no hallaron en uso a las gasas, si pensamos con cuánta atención se dedicaron a describir las vestimentas de los nativos sin hacer en ningún momento referencia a telas de este tipo. Los cronistas de México, en cambio, hablaron de "tela de encaje", "tela tipo red", e incluso de "tela con trabajo cruzado"[27].

Para concluir, vayamos al relato de Jiménez Borja sobre el primer encuentro de los españoles con la cultura peruana: "Los europeos venían de Nicaragua, Costa Rica, Panamá, orillando el mar del sur. A lo largo de su recorrido vieron aborígenes más adornados que vestidos. Al llegar a lo que hoy es Perú, dramáticamente aparece ante sus ojos el vestido que irá asombrando en modo creciente a medida que su con-

tacto con la alta cultura se hace más próximo. La balsa que el piloto Ruiz abordó en pleno mar, cuando aún los hispanos estaban sólo en plan de reconocimiento, causó deslumbramiento. La relación Xamano Jerez ofrece la impresión cabal que los vestidos peruanos produjeron en los europeos. Por vez primera vieron fibras textiles de calidad, técnicas nuevas, efectos de color, tejidos enriquecidos con plumas, oro, plata, etc. que definitivamente asombraron. La ropa dio a los navegantes, mejor que el oro, la impresión cierta que al fin habían llegado al término de su peregrinaje".[28]

NOTAS

[1] C. Troll, 1980, p. 7.
[2] J. Golte, 1980, p. 30.
[3] Lothrop y Mahler en su trabajo sobre Zapallán señalan: "En épocas antiguas Zapallán fue una pequeña unidad en un vasto sistema económico, basado en canales de irrigación interconectados, que se extendían desde Ancón hasta Pachacamac en una distancia de unos 70 km. a lo largo de la costa. El agua debió haber sido traída en un conducto de piedra a Ancón desde el valle de Chillón en épocas antiguas tal como es canalizada en el presente. Hoy en día los sistemas de irrigación del bajo Chillón y Rimac todavía están interconectados de modo que el agua de un valle puede ser usada en el otro." Lothrop y Mahler, 1957, p. 3.
[4] Véase también M. Rostworowski de Diez Canseco, 1972b; W. Espinoza Soriano, 1971 y J. Cotler, 1959.
[5] Véase más arriba, cap. 3: El comienzo de la tradición textil.
[6] E. Lanning, 1967, p. 57.
[7] L. O'Neale y B. Clark, 1948, p. 144.
[8] Véase mapa N° 5, p.97 en Lanning, 1967.
[9] J. Ramos de Cox, 1969.
[10] J. Dwyer, 1979, p. 107.
[11] Citado por Jiménez Borja, 1982, p. 22-23.
[12] L. O'Neale y B. Clark, 1948, p. 150.
[13] H. Horkheimer, 1970, p. 363.
[14] Rosa Fung considera a las telas de malla reticulada como una invención local que circunscribe a la región de la Costa Central, correspondiendo al área de dispersión de la cultura Chancay, dentro del Período Intermedio Tardío. Véase R. Fung Pineda, 1978, p. 334.
[15] H. Horkheimer, 1970, p. 374. Con respecto al tejido de Chancay, dicen Lavallée y Lumbreras: "Dos técnicas conocieron una verdadera edad de oro: la de la gasa, ya conocida en épocas anteriores, pero poco empleada, (...) que permite obtener

piezas de una finura extrema, casi siempre en algodón. Y las telas pintadas...” Lavallée y Lumbreras, 1985, p. 307.

[16] A. Jiménez Borja, F. Szyslo y W. Reid, 1982, p. 32.

[17] H. Horkheimer, 1970, p. 376. Para la descripción completa del fardo, véase más arriba el final del Cap. 4: La representatividad simbólica: Horizonte Chavín y tejido Paracas

[18] ibid., p. 376.

[19] J. Rowe, 1970, p. 321-356.

[20] Véase M. Mujica Gallo, 1959.

[21] A. Rowe, 1984, p. 96.

[22] Existe en el Museo Textil de Washington un conjunto de túnica, taparrabos y turbante, de estilo “Bird”, que combina áreas de tejido compacto, áreas de tejido calado y borlas y discos aplicados de fibra camélida roja. Las áreas de tejido calado están realizadas en el tipo más simple de gasa, gasa llana de alineación vertical; las áreas de tejido compacto: “...están tejidas en tejido llano de faz de trama en lugar de gasa y algunas de estas áreas más compactas tienen un diseño tejido en tapiz que representa una escena de dos hombres en un bote. El fleco también está tejido en tapiz con ranuras formadas en el tejido para crear los apéndices separados. La técnica de realización del fleco es infrecuente en textiles Chimú pero común en Chancay y puede por lo tanto representar un caso inusual de influencia Chancay en el tejido. Los medallones redondos y las borlas están hechos separadamente y aplicados a la tela de base” A. Rowe, 1984, p. 44, lámina 3.

[23] M. Rostworowski, 1972a, p. 250-314.

[24] Lumbreras, 1981, p. 61.

[25] J. Murra. 1978, p. 116.

[26] ibid., p. 117-118.

[27] Ch. Pancake y S. Baizerman, 1981, p. 1.

[28] A. Jiménez Borja, F. Szyslo, W. Reid, 1982, p. 46.

6. El Redescubrimiento de América en el Arte

El título de este capítulo ha sido tomado del libro de Ángel Guido, uno de los primeros intentos, para el área andina, de comprender las manifestaciones expresivas americanas llevándolas a categoría de Arte.[1]

Como bien lo señaló el arqueólogo Luis Lumbreras, fueron los historiadores del arte los precursores de los arqueólogos; fueron aquellos los que captaron la unidad cultural de esta amplia zona de nuestro continente.[2]

El estudio de los antiguos tejidos peruanos que se preservaron en los desiertos de la costa y, especialmente, el de las gasas, pone de manifiesto su carácter de obras de arte y sustentan la afirmación de que el tejido fue para América un arte mayor.

Franz Boas, uno de los fundadores de la Antropología Americana, llegó, a través de sus conocimientos del material etnográfico y arqueológico, a replantearse los conceptos en boga a comienzos de este siglo, que obscurecían la apreciación del arte primitivo. Boas le dedicó particular atención a la textilería prehispánica peruana. Se excusaba por tener que llamar primitivas a las expresiones artísticas de pueblos que tenían pautas culturales diferentes a las del científico observador, y en su *Arte Primitivo*, publicado en 1927, obra señera para muchos trabajos posteriores, analizó en qué momento la obra de un pueblo ágrafo, como es el caso de las culturas andinas, entra a la categoría de obra de arte.

Para ser considerada como tal la obra debe reunir ciertos requisitos. El primero que se impone, para Boas, es el pleno dominio de la faz técnica. No hay arte con técnica balbuceante; la búsqueda de expresión sólo se puede lograr cuando existe un control automático en la elaboración de la pieza. Sólo ese desentenderse de los escollos que im-

pone la realización material del objeto, permite el juego y la libertad de creación.[3]

Boas analizó tejidos del Antiguo Perú, incluíyendo parte del material textil excavado en Ancón por Reiss y Stübel. Al investigar las fórmulas que componían el ritmo decorativo de guardas y franjas de tapices y brocados, subrayó que el ritmo propio de los textiles prehispánicos se basaba en la alternancia simétrica por rotación de motivos y de colores, que se repiten alejándose del modelo anterior. Pese a que a veces se altera la simetría con un elemento no previsto, la armonía total de la decoración no se ve interrumpida, lo cual compone una auténtica particularidad estilística. El ritmo se basa en la reiteración. Dentro de esa repetición, sólo la rotación de colores o el cambio de dirección evitan la monotonía -cómo se observa en los mantos Paracas- o bien se acude a la repetición de unidades complejas dentro de los cuales aparecen sub-unidades que, a su vez, juegan con rotación de colores. Esto último quedaría ilustrado en los tejidos Huari-Tiahuanaco.[4] Pero tanto las unidades simples como las complejas, cuyas leyes de simetría crean subgrupos dentro de los subgrupos, mantienen el orden y el sentido de enmarcamiento, expreso o no, en registros verticales, horizontales o diagonales, como en el caso de algunas de nuestras gasas. El caso más evidente lo vemos en las gasas de diseño "abarcante" que, como compromete la totalidad de la pieza, se da en un orden armónico que es el propio del orden "Interlocking" (entrelazado) enmarcado y en diagonal.

Ricardo Rojas, en su *Silabario de la Decoración Americana,* señaló con justeza estas leyes internas del ritmo americano, dándole quizás más importancia al sentido direccional del diseño que propone una decoración que no se cierra, no conoce marcos ni orlas, a diferencia de los tapices orientales o europeos, sino que se proyecta al infinito.[5]

Desde el punto de vista técnico los tejidos de gasa han sido objeto de detalladas descripciones y clasificaciones en diversos tipos.[6] Pensamos, luego de haber analizado una serie de piezas, parte de las cuales aquí se presenta, que se pueden proponer dos criterios para caracterizar a las gasas en base al diseño:

1) TIPO DE MOTIVOS UTILIZADOS. Encontramos dos orientaciones principales[7]:

    A) *Representativa,* que abarca dos tipos:

A-1 Representativas simbólicas: los motivos iconográficos, sumamente estilizados y geometrizados, tienen una fuerte connotación simbólica tal como se observa en los felinos y serpientes de las gasas de Paracas Cavernas (Véase figura 1).

A-2 Representativas naturalistas: aún cuando se incluyen motivos del tipo anterior, fundamentalmente la serpiente, el acento está puesto en elementos observados en el medio ambiente: pájaros y diversos animales. Este tipo, que se encuentra sobre todo en las gasas del Período Intermedio Tardío, podría calificarse como "ecológico" o "silvestre". (Ver láminas 8, 14, 18, 20, 23 y 24).

B) *Abstracta,* también con dos tipos:

B-l Geométricas simbólicas: los motivos iconográficos parecen ser el resultado de un proceso de síntesis y abstracción a partir de motivos del tipo A-l. Por ejemplo las grecas escalonadas que aludirían a la serpiente, en la pieza de la Lámina 1; o las grecas entrelazadas que encierran unidades hexagonales con motivos radiales o "alados" de la Lámina 7.

B-2 Estructurales: aquí los diseños surgen del libre juego con las potencialidades de la estructura de la gasa: zigzags, combinaciones de texturas diversas, de hilados distintos, contraste entre zonas más densas y aberturas logradas por omisión de cruces de urdimbres, etc. (Láminas 3, 4, 5, 6, 9, 10,11, 13,15, 17, 19,21,27 y 28).

2) DIVERSAS SOLUCIONES TÉCNICAS PARA LOGRAR EL DISEÑO.[8] Los tipos que a continuación se describen no pretenden conformar una clasificación exhaustiva, sino poner en evidencia el juego técnico y el deseo de lograr "diversidad y belleza" por parte de los tejedores.

A) La gasa forma el fondo sobre el que se destaca la figura: en la pieza de la lámina 23 y en la guarda de la camisa de la lámina 24 la figura está realizada con tramas suplementarias sobre una estructura íntegramente realizada en gasa llana.

B) La gasa forma la figura destacada contra un fondo de tejido llano, como en las piezas de las láminas 3 y 7. La gasa

puede estar, como en la lámina 14, definiendo también divisiones internas del campo en las que se colocan las figuras. Si bien el diseño está dado estructuralmente, el tejedor destaca los límites de los motivos con bordado.

En el caso de la pieza de la lámina 12 la gasa forma bandas transversales que interrumpen a intervalos regulares un tejido llano, y el contraste se logra por la diferencia de textura de las dos estructuras.

C) La gasa y el tejido llano forman -cada uno- motivos idénticos entrelazados, que comparten sus contornos, como en la pieza de la lámina 2. No se puede señalar en este caso cuál de las dos estructuras es figura y cuál fondo, ya que irán asumiendo estos roles en forma sucesiva según la selección que realice el observador (véase más adelante, "Análisis de una gasa"). Los límites entre ambos tipos de tejido han sido resaltados mediante bordado.

D) Piezas fundamentalmente realizadas en gasa atravesadas por estrechas bandas horizontales en tejido llano. En las piezas de las láminas 6, 10 y 17 las bandas transversales están realizadas en hebras más gruesas que las de la gasa y de una torsión más floja, lo que tiende a producir un tejido llano de faz de trama, de superficie ondulada, con un efecto de "cloqué".

Esta combinación no sólo produce marcadas diferencias de textura sino que las zonas transparentes de gasa quedan fuertemente enmarcadas por estas gruesas líneas opacas.

E) Piezas íntegramente realizadas en gasa.

Cuando la estructura ha sido tejida en forma regular, sin omitir ningún cruce, las aberturas se disponen en forma uniforme creando un efecto más bien de textura que de figura-fondo. Sería el caso de la pieza de la lámina 28. Si, en cambio, en la construcción de la gasa se omiten algunos cruces de urdimbres, se producen aberturas que el tejedor puede utilizar de varias maneras distintas. Las aberturas pueden caracterizarse según su tamaño, ubicación y orientación. En un tipo de pieza muy típica de Chancay, totalmente realizada en gasa, las aberturas son más bien

pequeñas y han sido alineadas en diagonales que conforman los perfiles de las figuras. El contraste logrado no es muy grande y se recurre al bordado para destacar mejor los motivos. Esta variante corresponde a muchas de las gasas "ecológicas" o "silvestres", como las de las láminas 8, 16, 18 y 20. En otros casos las aberturas son mucho más grandes, llegando a estar cruzadas hasta por doce tramas. El tejido de gasa simple alternada puede agruparse para definir las líneas principales del diseño: zigzags transversales.

Un número de urdimbres menor que el que está implicado en la conformación de los zigzags realiza cruces de gasa simple alternada para definir los bordes de aberturas hexagonales, que se escalonan acompañando la dirección de las líneas básicas. Esta organización queda ejemplificada en la pieza de la lámina 9.

Otra variante se da en la pieza de la lámina 4 en la que las zonas de gasa simple alternada no se agrupan en zigzags sino que conforman unidades rectangulares similares a las que enmarcaban a las aberturas del ejemplo anterior. Pero aquí, éstas son atravesadas longitudinalmente en su parte media por otras unidades rectangulares que, al ser de gasa simple en alineación vertical, parecen más angostas. El conjunto así logrado muestra formas curvas que se expanden y contraen verticalmente con reminiscencias orgánicas.

En otros tipos de gasa simple alternada, como los de las láminas 13 y 15, encontramos una organización regular y uniforme de las aberturas.

F) Por último, se puede dar la combinación de dos tipos de tejido de gasa, que crea, como en el caso de la de las láminas 5 y 17 un diseño de rayas horizontales.

Con respecto al primer sistema de clasificación, que toma en cuenta el tipo de motivos, digamos que las Representativas (A), en sus dos tipos, Representativas simbólicas y Representativas naturalistas, con frecuencia presentan su decoración organizada en bandas diagonales en las que los motivos se encuentran enfrentados y entrelazados según el ritmo característico del estilo "Interlocking", estilo que también se observa en pinturas murales y ceramios[9].

En cuanto al tipo de las Geométricas simbólicas (B-l) es interesante recordar que George B. Gordon, en su estudio sobre el motivo de la serpiente en el arte antiguo de Centroamérica, señaló que el gancho, la greca y otras formas geométricas se originaron en la esquematización y síntesis de la forma natural de la serpiente.[10]

El tejido y lo sagrado

Pero no cumpliríamos con nuestro objetivo si nos quedáramos en la vivisección de los hechos culturales y no señalásemos elementos fundamentales que se hacen presentes en las gasas. En primer término se encuentra la adhesión del hombre andino a las antiguas creencias de su universo mágico-religioso, en el cual el tejido fue un medio muy importante de expresión y difusión; y en segundo término, la presencia del juego, del desafío técnico y de la creatividad.

Sería errado hablar de piezas sagradas y piezas seculares, puesto que en pueblos de fuertes cosmovisiones, la vida cotidiana estaba impregnada de sus viejas creencias. Podría servir de ejemplo el orgullo de las tejedoras guatemaltecas o del altiplano boliviano, cuando confeccionan prendas que van a lucir para las fiestas de sus santos patronos. Aún hoy el tejedor sabe que lo que concierne en algo a lo sagrado merece el preciosismo mayor.

La importancia del tejido con cualidades mágico-religiosas y como medio de comunicación visual en el antiguo Perú fue señalada así por Ann Gayton: "Sus capacidades simbólicas y estéticas fueron más versátiles que las de los ceramios o cualquier otro medio conocido en el restringido panorama tecnológico en que permaneció el área andina hasta la conquista española. La decoración, por decirlo así, de los textiles respecto a la cerámica, metales, y pintura mural pudo haber establecido una verdadera prioridad para el arte textil como medio primario para la comunicación visual".[11]

Las palabras de A. Gayton se acercan a la afirmación de Teresa Gisbert respecto de que el tejido fue un arte mayor para esta parte de América, y con tal jerarquía aún se mantiene en algunas zonas del altiplano peruano-boliviano.[12]

Recordemos que la gasa con representatividad simbólica aparece en los fardos funerarios de Paracas como mantos, chales, turban-

tes. Las gasas de este tipo (A-I) indudablemente pertenecen a una clase bien definida de tejido talismán unido a los ritos funerarios; con ese mismo sentido votivo se encuentra al tejido en otras culturas antiguas, siempre situado entre "los hombres y los dioses".

Alcina Franch señala que el arte americano, como toda obra de arte, tiene dos efectos para el contemplador: el cognoscitivo racional y el emotivo.[13] El elemento racional permite por medio del símbolo aludir al lenguaje que el grupo conoce. Acerca de este tema es muy ilustrativo el trabajo de John Rowe sobre la simbología de Chavín.[14] El Arte simbólico americano trabaja sobre datos que posee la comunidad, de allí que un solo signo evoque todo lo atinente al mito o a los mitos básicos y compartidos a los que se desea aludir.

El otro factor, el emotivo, es el factor religioso en el cual la simbología tiene una función social, pues le habla al grupo de su relación con los dioses, apelando también al vínculo individual, que compromete esa relación hombre- más allá en el plano de lo numinoso.

Las investigaciones acerca de la cosmovisión andina se han acrecentado en estos últimos años. La suma de edificios excavados, el número o la antigüedad de ceramios o tejidos no terminarían de explicarnos quiénes eran o qué sentían esos hombres.

Sólo el estudio del contexto amplio y profundo de sus obras puede acercarnos a sus culturas. Y el hombre contemporáneo, científico o artista, presiente que en esas culturas la existencia del hombre tenía unidad; unidad con sus dioses, unidad con la naturaleza. Es esa añoranza de un mundo armónico la que subyace en obras en las que, como señala G. Bazin, el hombre de Occidente "...ha profundizado en la infinitud de la naturaleza humana para descubrir escondidos en sus desiertos, islas, junglas y malezas, a aquellos que no se atreve a llamar "primitivos".[15]

El historiador por excelencia del Incario, Luis E. Valcárcel, en su clásica *Etnohistoria del Perú Antiguo,* nos dejó una clara visión de la imagen del mundo que tenían esos hombres.

En esa cosmovisión se encontraba la división tripartita del universo. El mundo de arriba -Janan Pacha-, en el cual dominan el sol, la luna, las estrellas, el rayo y el arcoiris, es el mundo de los dioses. El Cay Pacha -mundo de aquí- es la tierra de los hombres, los animales y las plantas; tierra de seres vivos y de los espíritus que moran en este plano

y que deben ser contentados. El Ucu Pacha -mundo de adentro- el mundo subterráneo de los muertos y de los gérmenes, entidades ambas que tienen la misma vigencia o que se toman en cuenta en forma muy importante.

La comunicación entre estos tres planos del universo es posible "...a través de las oquedades en la superficie de la tierra, que son las cavernas o cuevas; los cráteres volcánicos; son también lo profundo de las lagunas o los lugares por donde brota el agua, fuentes y manantiales. Todos estos puntos de contacto o canales de comunicación con el mundo de adentro son lo que los antiguos peruanos llamaron Pacarinas, palabra que viene del verbo "Pacarly" que significa tanto surgir, como amanecer, tal como aparece la luz en la aurora".[16]

Y agrega luego Valcárcel:

"Existe una leyenda mítica que completa este cuadro y es la que se refiere a dos seres míticos que recorren los tres mundos. Comienzan por el de adentro, pasan por el de aquí y siguen hacia el de arriba. Uno es *Yacu Mama* y el otro es *Sacha Mama:* ambos están representados por dos grandes sierpes o culebras con la diferencia de que *Sacha Mama* es una serpiente de dos cabezas (anfisbena). Primero están en el mundo de adentro -en lo cual coinciden con muchos otros mitos de otras culturas en que la sierpe es siempre un ser subterráneo porque se observa que tiene su guarida en agujeros subterráneos. Cuando suben estas culebras al mundo de aquí, o sea la superficie de la tierra, una de ellas, Yacu Mama, repta y al arrastrarse por la tierra se convierte en gran río. (Uca Yali y Yacu Mama, significan más o menos lo mismo: madre de los ríos). Sacha Mama no repta sino que camina verticalmente, con tal lentitud, que apenas se percibe su movimiento; tiene la apariencia de un árbol añoso. Con la cabeza de arriba va alimentándose de todos los seres voladores, aves e insectos, y con la cabeza de abajo va atrayendo a todos los animales que están sobre la superficie. Al pasar al mundo de arriba, Yacu Mama se transforma en el rayo y Sacha Mama en el arco iris. El arco iris es una deidad que fecundiza la tierra, que da color a todas las plantas y seres en general. Es el signo de la fertilidad o fecundidad de los seres vivos y de la tierra misma. En tanto que el rayo es dios de las aguas que caen sobre la tierra en forma de lluvia, en la tempestad que es anunciada por el relámpago con su luz y por el trueno con su sonido. Cuando están en lo alto, el rayo se llama Illapa y el arco iris Coichi.

"Los tres mundos se hallan, pues, unidos por estas dos sierpes míticas, dioses del agua y de la fecundidad. Efectivamente, el agua está en lo alto y también en la profundidad porque se ve brotar del manantial, de la naciente de los ríos, por consiguiente Yacu Mama, está uniendo el agua de arriba y la de abajo. En cuanto a la fecundidad terrestre, gracias a ella vemos surgir las plantas; la fecundidad está dentro de la tierra y está en lo alto porque el arco iris da los colores verde, rojo, etc. que significan vida".[17]

El énfasis iconográfico de la serpiente mantiene aún vigencia en el tejido altiplánico, a veces en forma naturalista, otras resuelta en una sintética S. Su permanencia no puede asombramos teniendo en cuenta que lo mágico- religioso dominó y aún domina zonas impensadas del ciclo textil. Tal el caso del sentido de la torsión de los hilos.

J. Rowe señaló que entre los incas las hebras eran usualmente hiladas en el sentido de las agujas del reloj, excepto en los casos en que iban a ser usadas en la confección de artículos destinados a hechicería.[18] En 1967 Grace Goodell estudió el hilado en alrededor de cincuenta comunidades del Departamento de Cuzco y recogió testimonios de las creencias que siguen aún hoy rigiendo en el uso de hebras hiladas en sentido inverso a las agujas del reloj: "…Hay muchas distinciones que claramente gobiernan la dirección del hilado o el doblado de la hebra. Estas se basan en la fe en las propiedades mágicas de la hebra hilada en "sentido inverso al del reloj" (con torsión S), llamada *lloq'e,* en contraste con el producto normal de todos los días hecho con torsión Z. La palabra quechua lloq'e significa izquierdo y también "algo diferente". En este caso significaría la hebra hilada a la izquierda. En casi todas las comunidades indias visitadas, incluyendo los pueblos sobre los caminos principales de los valles, todavía sobreviven algunas supersticiones referidas a la hebra lloq'e, por todas partes en la sierra el saber medicinal y religioso que emplea lloq'e es rico, diverso y muy fuerte. A veces, sólo los brujos pueden hilar lloq'e, en cuyo caso todos los demás incluso los hilanderos zurdos deben producir una hebra de torsión Z. Las hebras Z cuando se las enrolla son, por supuesto, plegadas con una torsión S: las hebras lloq'e de torsión S, con Z. (...) Es generalmente aceptado que lloq'e protege contra "los vientos" y que es particularmente eficaz para reumáticos y mujeres embarazadas. Las personas enfermas o víctimas del mal de ojo usan lloq'e alrededor de las muñecas o tobillos para pro-

tección o curación. Un viajero observador puede contar hasta la mitad de los adultos de un ómnibus que usan lloq'e para seguridad en el viaje (...) E1 lloq'e está siempre presente en las ofrendas para la Pachamama, el espíritu de la tierra, quien es especialmente honrado luego de la cosecha en julio o en agosto. Una pequeña unkhuña o género del tamaño de una servilleta es llenada con los recados (de origen español, significa recordatorios) de la familia, que consisten en plantas y habas, minerales, caracoles y otros objetos que se considera que poseen fuerza mágica. Un pedazo de lloq'e es incluido entre estas ofrendas; en algunas áreas la unkhuña debe estar tejida en hebra de lloq'e. Lloq'e también es bueno para el éxito en los romances, siendo una parte importante en muchos atados o "paquetes" mágicos que son hervidos, quemados o escondidos de acuerdo a la fórmula, para incrementar el ardor de un amado indiferente. Puede ser anudado en forma similar al antiguo quipu agregando así una cierta individualización a la prescripción deseada. (...) Encontré muchos indios que distinguían entre sus tradiciones nativas paganas y las cristianas; en efecto vi que ellos diferenciaban en forma consistente los dos reinos de deidades. Si las tradiciones están mezcladas, no están necesariamente confundidas, por lo menos por los indios, aunque la gente de afuera pueda ser confundida. Generalmente uno no hila lloq'e para la Virgen María, porque lloq'e es lo que le gusta a Pachamama; las velas son más apropiadas para los tratos cristianos. Algunos hilanderos eran capaces de articular esto muy bien explicando que las prácticas locales de lloq'e, por ejemplo para curar, son el remedio más lógico para aplicar en primera instancia, pero si no funcionan dan una oportunidad al sacerdote. Encontré gente que creía que Jesús sería más bien provocado por el lloq'e y todo el enfoque del curandero, mientras que Pachamama por su parte, seguramente no quería ninguno de los rituales de Jesús: por lo tanto es mejor tenerlos a los dos contentos, cada uno a su modo. La Cristiandad no es tan crucial como lo son los poderes de la tierra porque Jesús y sus santos no castigan al negligente con una mala cosecha o con enfermedad. Esa es la prerrogativa de Pachamama, y allí está el problema. Es por eso que lloq'e no es un ítem trivial en el enfrentamiento de los problemas del diario vivir rural."[19]

Los investigadores que en los últimos años han trabajado sobre el tejido aymara contemporáneo registran también la creencia en las propiedades del lloq'e para proteger contra el mal.[20]

Reiteración y orden

La búsqueda del porqué de ese ritmo reiterativo que impregna a los tejidos americanos prehispánicos, con mayor énfasis aún en los estilos de los Horizontes Chavín y Tiahuanaco-Huari de definido orden cultual, nos hace responder que suponemos que, en la misma forma en que la poesía sagrada recurre a la repetición de fórmulas para dar más énfasis a su lenguaje con los dioses, así el tejido necesitó repetir sus imágenes para que éstos escuchasen sus deseos; el tejido fue el compañero para el gran viaje y los dioses, frente a la plegaria tan reiterada y tan enfatizada, podían ser conmovidos.

Nuestras gasas nos plantean algunas reflexiones sobre el arte americano, incluso en la profusa expresión del Interlocking, en donde no hay ningún espacio vacío, en un afán o "amor al infinito" claramente expresado. "Amor infiniti", como dice Gombrich que sería más adecuado llamar al "horror vacui"[21], en tejidos cuyos motivos parecen querer continuar con sus horizontales, verticales y diagonales sin que ningún diseño las enclaustre o les impida dar la sensación de que podrían continuar más allá del límite físico de la pieza. Paul Westheim encuentra este mismo rasgo en el arte precortesiano de México y lo interpreta de la siguiente manera: "El arte precortesiano pone un gran empeño en llenar por completo todas las superficies. Así como en la estructura cósmica no hay ningún vacío, no lo puede haber en la obra de arte. Pero, como siempre en el gran arte de carácter religioso, no se trata sólo de llenar superficies. Lo que crea, siempre "significa" algo; revela algo acerca del mito y de los dioses, no importa cuán estrecha o cuán remota sea la relación."[22]

Estas gasas tienen un claro "sentido del orden", y apelamos a Gombrich que indica que el sentido del orden está subyacente en todas las creaciones humanas.[23] Al sentido del orden del que habla Gombrich, Boas lo encontraba en el deseo de mantener la "estabilidad de patrones" y comentaba que: "...una vez que se ha establecido un tipo definido, ejerce una influencia dominante sobre las nuevas tentativas artísticas"[24]. En las gasas de Chancay, sin embargo, tenemos la aparición de variantes que crean nuevas formas dentro del orden que se mantiene por las relaciones armónicas que, en parte, son inherentes a la técnica misma. Este orden es, en el arte americano, un rasgo fuerte de su cultura.

Análisis de una gasa

En la gasa de la lámina 18, la decoración está dada por la repetición alternada de dos registros diagonales. Uno de ellos está ocupado por un único elemento continuo: la serpiente, la cual al ir plegándose va conformando su desarrollo al de la greca. En las decoraciones de otros tejidos de gasa o reticulados, en los que aparece este registro diagonal con el motivo de la serpiente, se ha separado el registro de la greca-serpiente de los adyacentes mediante una línea continua bordada. En esta gasa esa delimitación está dada por la alineación diagonal de abertura a ambos lados del registro, pero, al no haber sido resaltada mediante bordado, su efecto es menor.

Recordemos que en gasas y tejidos reticulados de Chancay es bastante común el subrayar líneas diagonales que separan los distintos registros. La falta de esas líneas en esta gasa no impide que quede claramente establecida la orientación diagonal de los motivos, a pesar dé que los motivos del otro registro se repiten a ambos lados de la serpiente a un mismo nivel horizontal. Estas correspondencias horizontales se debilitan por el claro carácter continuo de la greca-serpiente. Es esa continuidad la que la convierte en banda delimitante de campos decorativos, y vemos cumplirse así un proceso inverso al que señalaba Boas, sirviendo así a una doble función; aquí serían los campos decorativos los que quedan transformados en bandas delimitantes.[25]

Aunque, como se comentará más adelante, no es ajeno a la decoración de esta pieza un cierto espíritu de juego, éste no toca a la serpiente. "La decoración simbólica está gobernada por rigurosos principios formales", decía Boas y en este caso pareceríamos estar ante la fijeza de patrones requerida por lo simbólico.[26]

El otro registro diagonal de la decoración está compuesto por una serie de motivos idénticos que se repiten sin vincularse entre sí. Observamos también como característico de las gasas y tejidos reticulados de Chancay esta alternancia de registros con motivos continuos y registros con motivos independientes entre sí.

El motivo del segundo registro es un ejemplo de la tendencia que aparece en el arte andino prehispánico a asociar dos o más motivos que conforman así una nueva unidad[27]. Esta unidad se logra cuando los dibujos, complementándose, quedan encerrados en un nuevo límite. En este



Figura 1. Reconstrucción de un manto de gasa de Paracas Cavernas. (Tomado de Yacovleff y Muelle, 1932, p.82)



Fig. 2 Fig. 3

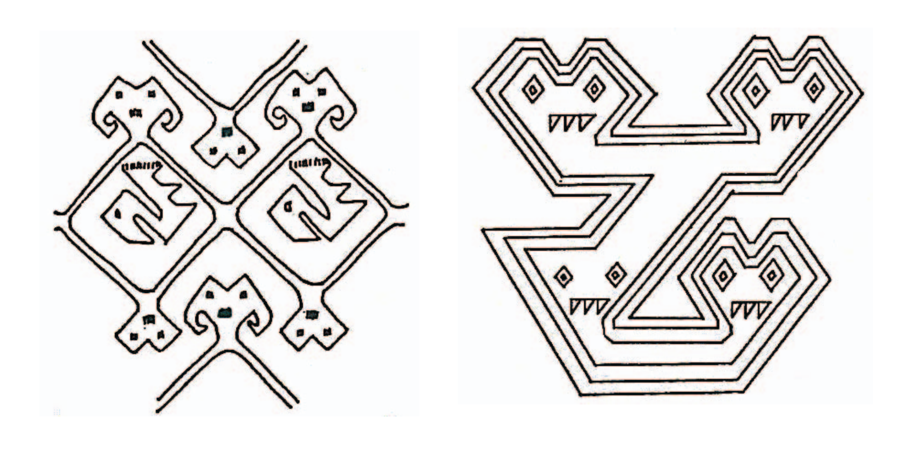


Fig. 4 Fig. 5

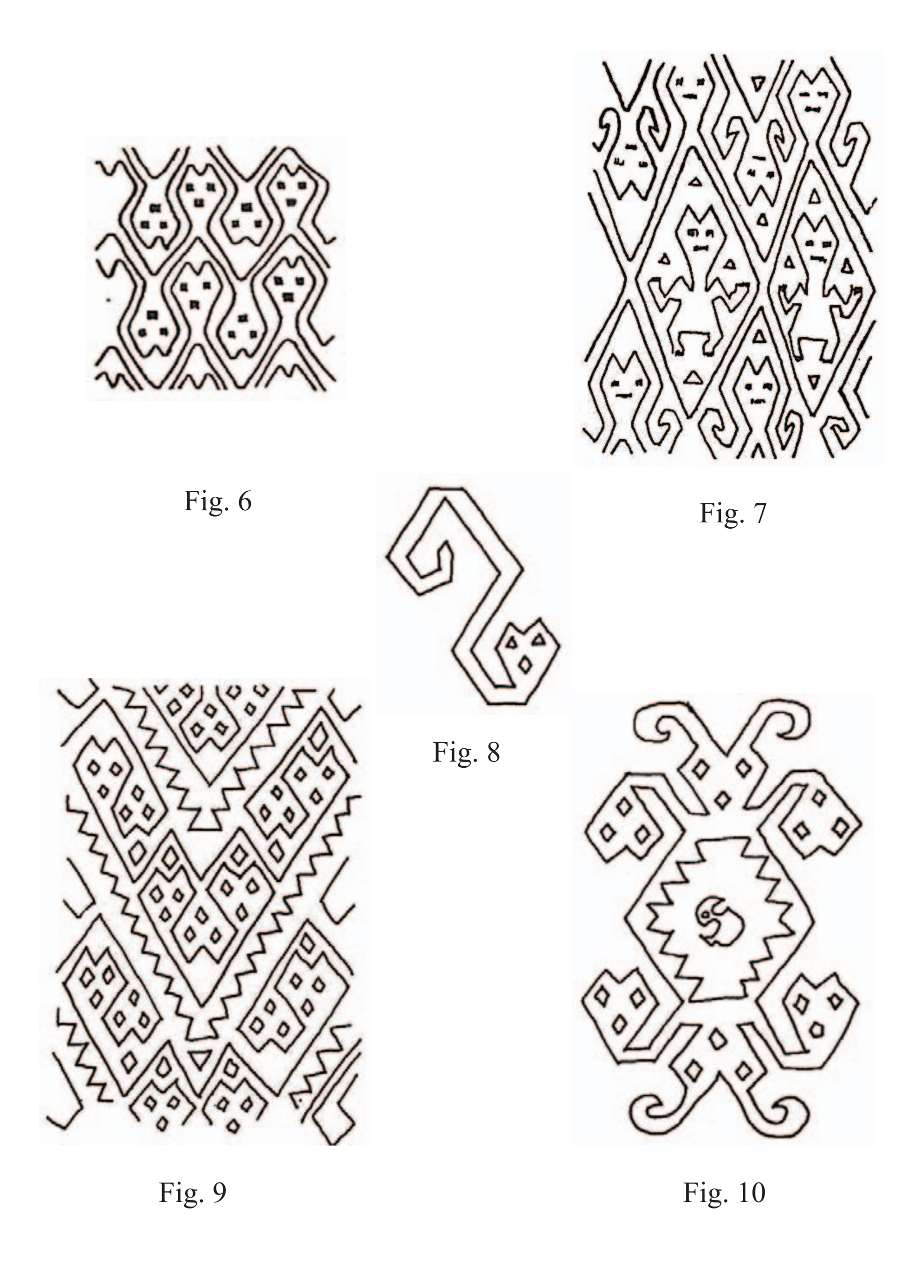


Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Dibujos de Isabel Iriarte

Figuras 2 a 10: distintas combinaciones de cabeza de felino con otros elementos

caso nos hallamos ante la fusión del felino y del pelícano. De esta manera se alteran los límites discernibles de cada uno, para dar lugar a una síntesis decorativa que parecería estar dentro de la "vocación de forma" de Chancay, puesto que es común en tejidos reticulados y gasas.

Los ejemplos de las figuras 2 a 10, también ilustran esta tendencia a la fusión. En esta selección se han tomado diseños que presentan un factor en común con la gasa que aquí se analiza: la cabeza hexagonal de felino, motivo dominante en la iconografía de Chancay. La vemos combinada con distintos elementos, desde formas geométrico-abstractas (ganchos, rombos, zigzags) hasta cuerpos humanos o cuerpos de felino.

La frecuencia con que aparece la cabeza de felino integrando este tipo de asociaciones lleva a pensar que este motivo gozó de una considerable autonomía de significado. No podemos precisar cual fue la complejidad de sus connotaciones simbólicas aunque sí sabemos que la figura del felino, desde Chavín en adelante, fue siempre un elemento mítico de suma importancia para las culturas andinas.

La reiteración de esta cabeza hexagonal en los textiles de Chancay la convierte en uno de los elementos de identificación de los tejidos de esta procedencia. Muchos siglos antes, en la costa sur, aparece en una gasa de Paracas Cavernas excavada en Cerro Colorado (Fig. 1). En esta pieza el motivo principal es una figura antropo- zoomorfa. La presencia de la cabeza hexagonal respondería, según Yacovleff y Muelle, al "...requisito de rellenar igualmente el rectángulo que ocupa el motivo, introduciendo detalles que sirven sólo para ocupar los vacíos restantes al trazar el armazón de la figura (triángulos, rombos, hexágonos, figuras esquemáticas de aves, cabecitas felínicas, etc.)".[28] Por vías que desconocemos, con el paso del tiempo, este motivo aparentemente secundario en la iconografía Paracas llega a ocupar un lugar central en la de Chancay.

También encontramos fusiones de motivos en Nasca Tardío y en Huari-Tiahuanaco, pero es probable que ellas sean uno de los caminos hacia la disgregación de la imagen. La disgregación de las formas simbólicas y la ruptura de la estructura formal están dentro del contexto de este Horizonte tan fuertemente cultural, en el que un solo rasgo podía desencadenar una asociación de conocimientos y sentimientos unidos a su cosmovisión.

Aquí, en Chancay, no tenemos la vocación de forma hacia la abstracción que llega a su máximo en Huari al representar mediante un signo de T invertida a las figuras arrodilladas de la Puerta del Sol, según lo señala W. Reid, o en Chavín, en la evocación advertida por J. Rowe, en la cual, con economía de datos, se desencadenan asociaciones que tocan la esfera mítica de estos pueblos.

En Chancay la fusión parece haber tenido un sentido diferente, el de la solución que suma la ingeniosidad al juego decorativo. Un ejemplo de esto sería el grupo felino- pelícano. Si tomamos como eje vertical de la figura al que coincide con la dirección de las urdimbres, lo más pregnante resulta ser la cabeza hexagonal del felino, mientras que los “apéndices” laterales, que no guardan simetría entre sí, aparecen como formas desprovistas de significado. Si, en cambio, rotamos 90° el eje vertical, para hacerlo coincidir con la dirección de las tramas, aparecen claramente la cabeza y las patas del pelícano -los extraños apéndices laterales del caso anterior- y la cabeza del felino queda cubierta por la forma del cuerpo del pelícano.

Este juego decorativo al que podríamos aplicar la expresión de Boas, “diversión del virtuoso que juega con su técnica y goza con vencer las mayores dificultades”[29], responde al mismo espíritu que anima a la realización de los efectos de “crepe” o de las grandes aberturas de las gasas cruzadas por hilos suspendidos en estos “vacíos” inverosímiles, como desafiando toda lógica constructiva. Es un juego de ficción y formas puras que, sin embargo, establece una armonía entre lo cierto, la ficción y la representación total.

La búsqueda del movimiento

En el análisis del material de gasas nos hallamos con frecuencia con elementos, o una suma de ellos, que denotan en sus diseños la intención del tejedor de conseguir efectos de dinamismo para la pieza.

Ya en la misma elección de la técnica -la gasa está alejada de las que, por su estructura, obligan a la intersección en ángulo recto de urdimbres y tramas- hay una tendencia hacia la búsqueda de formas ágiles que permitan una iconografía con mayor soltura. Uno de los exponentes más claros de esta tendencia sería la pieza que se ilustra en la lámina 4.

La elasticidad que le otorgan las variantes estructurales es un aditamento que contribuye a que el tejido, ya en sí mismo, por su propia textura, adquiera flexibilidad

Hemos señalado en algunas iconografías la frecuencia de registros diagonales, formas romboidales, espiraladas, aserradas, zigzagueantes, o de grecas que se funden en cabezas enfrentadas, en formas geometrizadas, que concluyen en cuñas; contornos que se fusionan y juegos de contracambio de figura y fondo.

La organización de registros en diagonal nos recuerda que: "...la orientación oblicua constituye probablemente el medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida".[30]

Esta oblicuidad se basa en el hecho de que, al alejarse una línea de los ejes verticales u horizontales, que son ejes de reposo, con su orientación direccional en diagonal encuentra el efecto visual buscado: el movimiento.

El elemento oblicuo también prima en los juegos romboidales de los enmarcamientos de algunas gasas (véase Lámina 14). Asimismo el movimiento en zigzag o aserrado (véase Láminas 2, 3, 9, 16, 18 y 20) que suele aparecer como marco del registro diagonal, fundiéndose a veces con la figura de serpiente, o apareciendo sólo, es una clara referencia al movimiento que poseen los reptiles en su marcha; hay un fuerte énfasis en lo que es una de sus características más distintivas, su desplazamiento. Este reiterado elemento es común a todo el contexto artístico americano.

Por otra parte, la línea ondulante, es esencialmente dinámica, línea de belleza como lo señaló el pintor William Hogarth, y que "desencadenaría una anticipación del movimiento".[31]

En cuanto al juego de contornos comunes a más de una figura (véase lámina 16), obliga al lector a la selección y en sí exalta el contorno de lo seleccionado con respecto a lo postergado. De este modo se establece un juego compartido entre tejedor y contemplador.

Los juegos por diferencias de orientación direccional y de contracambio, juegos de ambigüedades que permiten en un dibujo descubrir dos motivos, o intercambiar fondo y figura, son antiguos y permanentes en todas las culturas.

El contracambio tendría su origen en la experimentación que realizó el hombre en la decoración de sus primeros recipientes. Dice

Gombrich que: "...el contracambio, la correspondencia entre formas positivas y negativas, es sin duda en su origen la simple consecuencia de unos procedimientos técnicos conscientes. Aparecerá en la confección de esteras o de cestos cada vez que se utilicen dos variedades de mimbre o de hojas para crear algo más sorprendente que un patrón ajedrezado o un calado griego".[32]

El arte de México Antiguo, el arte amazónico y los surrealistas fueron hábiles diseñadores de contracambios. Salvador Dalí y Max Escher conocieron bien el jugar con las convexidades y concavidades que mantienen un frágil equilibrio, pues en cuanto una forma pase a ser dominante, generará la sensación visual de repliegue y creará todo un movimiento en la captación del motivo.

Juego de estructuras: diseño y color

Un fenómeno común en las gasas prehispánicas es su tendencia a la monocromía. Al potenciar las estructuras o al enfatizar los diseños, el tejedor quiso poner en relieve precisamente estos hechos, de allí que prefiriera como material el algodón natural.

Lejos de la importancia del color en los mantos Paracas o en los tapices Huari, nuestro artesano-artista rindió con las gasas un homenaje a las virtudes del hilado y trató de no alejarse de él.

Tantas potencialidades en la gasa, sean estructurales o decorativas sobre la base de los diseños, hacen pasar a segundo plano dos hechos: la reiteración de la iconografía y el uso secundario del color

Elemento lúdico

Una de las notas distintivas de la iconografía de Chancay es su tendencia a acudir al ingenio del hombre, a su sentido del humor, al espíritu candido del juego.

Huizinga, el gran historiador de la cultura, en su obra *Homo Ludens* recuerda cuánto lleva en sí el *homo faber* del *homo ludens* y rescata el elemento lúdico como común a todas las culturas. Huizinga señala "...la presencia del juego no se halla vinculada a ninguna etapa de la cultura, a ninguna forma de concepción del mundo. Todo ser pensante puede imaginarse la realidad del juego, el jugar como algo inde-

pendiente, peculiar, aunque su lenguaje no disponga para designarlo de ningún vocablo general".[33] Y agrega, con respecto a la jerarquía del juego: "Pero quiérase o no, al conocer el juego, se conoce el espíritu. Porque el juego, cualquiera que sea su naturaleza, en modo alguno es materia. Ya en el mundo animal rompe las barreras de lo físicamente existente. Considerado desde el punto de vista de un mundo determinado por puras acciones de fuerza, es en el pleno sentido de la palabra, algo *superabundans,* algo superfluo. Sólo la irrupción del espíritu que cancela la determinabilidad absoluta, hace posible la existencia del juego, lo hace pensable y comprensible. La existencia del juego corrobora constantemente y en el sentido más alto el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos. Los animales pueden jugar y son, por lo tanto, algo más que cosas mecánicas. Nosotros jugamos; somos por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional."[34]

"Una singularidad del hombre es su capacidad de jugar también en su fantasía, de esta forma la fantasía se superpone a la realidad".[35] Y continúa el etólogo Eibesfeldt: "Como todo el mundo sabe por propia experiencia, también jugamos con nuestra imaginación cuando estamos despiertos".[36]

Juego y libertad

Huizinga nos recuerda que todo juego es, antes que nada, una actividad libre y que el juego por mandato no es más que una réplica de juego.[37]

Eibesfeldt comenta que entre los animales el juego surge cuando ninguna necesidad directa motiva el juego. Este surge cuando el animal está saciado y cuando no se ocupa de ninguna otra tarea. Hay un momento en que el pájaro solo canta por el gusto de cantar.[38]

Este hiato entre las necesidades y las satisfacciones de necesidades, es el origen del fundamento del verdadero juego, que es esencialmente libre. El valor de este juego en la gasa, está en la evidencia de la libertad del artesano y de su expresión artística no disminuida por la aparente superficialidad del ingenio.

Restablecido en su dimensión de componente de la obra de arte, el juego en el espíritu de nuestros tejedores nos evidencia el tiempo en

el cual el ingenio y la libertad se conjugaron sin fracturar la unidad armónica de sus piezas. Ese componente lúdico se manifiesta en esta versión un tanto "silvestre" -como califica Damián Bayon al arte campesino andino- de la tríada fundamental: serpiente- felino-cóndor que ha perdido solemnidad y en la cual el felino y el cóndor se han convertido en dos animales próximos y familiares al tejedor: el pelícano y el zorro.[39]

Digamos por último que estas piezas textiles tienen componentes profundos que están dentro del fenómeno de la creación: el "juego del virtuoso" es uno de ellos, el volcar con precisión lo que se ama o se teme no es el menor. Descripción del mundo afectivo, descripción del mundo circundante, juego, técnica, tradición e innovación, y un sentimiento de lo bello compartido por todos los hombres.

Hoy corresponde enriquecer la valoración de las obras de arte de nuestras antiguas culturas, tanto como separar lo artesanal de lo artístico.

Fernando Szyslo en "El arte de la Cultura Chancay" señala en los científicos dedicados a la arqueología el desconocimiento del problema de la creación, de sus medios y de sus fines. "Todo esto sería natural si no hubieran pasado casi cien años desde que la crítica abandonó la idea de que el arte era solamente la reproducción descriptiva de la naturaleza y que, en cambio, aceptó la evidencia de que los caminos del arte son muchos y que, si bien todos parten de la realidad, cada uno es un intento, teñido por la circunstancia individual y social de quien lo produce, de proponer una respuesta al hecho de estar vivo".[40]

Estar vivo y vencer al tiempo

Esta secreta obsesión del artista, obsesión a veces no confesada, de que su obra sobreviva, que sea su testimonio, que rompa los límites que le impone su naturaleza humana, le da una fisonomía propia a la creación.

En ella queda volcado el deseo de trascender lo temporal, de comunicar lo permanente, o lo que él juzga permanente. El tejido sagrado llevaba mensajes simbólicos, mitogramas,[41] mensajes que, acompañando al ajuar funerario, iban a establecer un diálogo con los dioses en un tiempo no atado a lo humano.

El juego técnico, el ingenio decorativo, el universo interior del artista, nos llegan también habiendo roto la precariedad temporal, nos acercan a otros aspectos de aquella creatividad, y nos hablan de aquellos hombres.

"Algunas cosas del Universo, o algunas cosas de sí mismo, un reflejo del mundo exterior o del mundo interior, o a menudo de los dos a la vez. Puesto que todo lo que se imagina del universo, se interpreta ciertamente de una manera y se imprime con el propio acento"[42]. Estas palabras de René Huyghe nos recuerdan que el arte une, vincula al hombre con el universo. Es el punto de encuentro de estas dos realidades. Este es su rol mayor, su razón de ser, aquello que lo hace trascender.

NOTAS

[1] Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el Arte,* Editor El Ateneo, 1944.
[2] L. Lumbreras, 1981, p. 9
[3] F. Boas, 1947. p. 23 y 26.
[4] ibid., p. 44-47 y p. 52-58.
[5] R. Rojas, 1930, p. 82.
[6] L. O'Neale y B. Clark, 1948; R. d'Harcourt, 1962; I. Emery, 1980.
[7] Si bien esta clasificación se circunscribe a los tejidos de gasa, tiene notas en común con la del tejido andino precolombino en general. Este último es caracterizado en cuanto al diseño por Ann Gayton de la siguiente manera: "El conjunto de diseños a través de los siglos se divide en dos grandes grupos: figurativos y geométricos. En el primero la variación comprende desde fantásticas imágenes míticas a la representación naturalista de hombres, animales, aves, serpientes, seres marinos y plantas alimenticias. En el bordado y el tapiz estas formas naturales y míticas aparecen diseñadas con líneas curvas, mientras que en las otras técnicas del tejido, más rígidas, aparecen en forma abreviada mediante líneas angulares. Las formas geométricas se reducen a cuadrados, triángulos, rombos y zigzags, con fuerte énfasis en triángulos escalonados y grecas. Los motivos entrelazados o recíprocos resultan de la combinación de los triángulos escalonados opuestos, grecas, y estilizadas cabezas de ave y pez fueron usadas para las orlas o patrones completos a lo largo de casi toda la historia andina." Ann Gayton, 1978, p. 292.
[8] He introducido, en este capítulo dedicado a los aspectos artísticos de la gasa, esta clasificación hecha por la Licenciada Iriarte -basada en las diversas soluciones técnicas para lograr el diseño- porque espero que suscite en el lector una observación más atenta de las piezas.

[9] Véase más arriba Cap. 5: El hábitat de las gasas
[10] George B. Gordon, "The Serpent Motive in the Ancient Art of Central America and Mexico", Transactions of the Department of Archaeology, Free Museum of Science and Art, Vol. I, Part III, University of Pennsylvania, 1905. Cit. en: M. de la Garza, 1984, p. 24.
[11] A. Gayton, 1978, p. 294.
[12] T. Gisbert, 1984, p. 18.
[13] J. Alcina Franch, 1982, p. 238.
[14] J. Rowe, 1973.
[15] G. Bazin, 1963, p. 322.
[16] L. Valcárcel, 1967, p. 150.
[17] ibid., p, 151-152.
[18] J. Rowe, 1946, p. 241.
[19] G. Goodell, 1968, p. 6-7.
[20] T. Wasserman y J. Hill, 1981, p. 7; L. Adelson y A. Tratch, 1983, p. 43; L. Adelson y B. Takami, 1979, p. 13.
[21] E. Gombrich, 1980, p. 115.
[22] P. Westheim, 1970, p. 158.
[23] E. Gombrich, 1980.
[24] F. Boas, 1947, p. 88-89.
[25] ibid., p. 65.
[26] ibid., p. 273.
[27] Alberto Rex González, en *Arte, estructura y arqueología,* estudió piezas arqueológicas de culturas del N.O. argentino caracterizadas por su dualidad producida por la mezcla de dos especies zoológicas diferentes o por determinados rasgos en oposición. Entre ellas destacó Especialmente a las imágenes reversibles o anatrópicas, a las que consideró portadoras de un significado preciso tanto para los emisores como para quienes las recibían. Véase González, 1974, p. 59.
[28] E. Yacovieff y J. Muelle, 1932, p. 83.
[29] F. Boas, 1947, p. 31 y p. 48.
[30] R. Arnheim, 1985, p. 464.
[31] E. Gombrich, 1980, p. 183
[32] ibid., p. 127.
[33] J. Huizinga, 1984, p. 14.
[34] ibid., p. 14-15.
[35] I. Eibesfeldt, 1979, p. 302.
[36] ibid., p. 302.
[37] J. Huizinga, 1984, p. 19.
[38] I. Eibesfeldt, 1979, p. 293.
[39] "...un animal que al principio reconocimos como felino, pero que Yoshitaro Amano ha identificado como zorro, apoyándose en las evidencias tipológicas de los dibujos, tanto en la cerámica como en los tejidos, que hace muchos años viene acumulando..." R. Fung Pineda, 1978, p. 340.

[40] A. Jiménez Borja, F. Szyslo, W. Reid, 1982, p. 54.
[41] "El mitograma no presenta las etapas sucesivas de una acción sino los personajes no estructurados linealmente que son los protagonistas de una acción mitológica." A. Leroi-Gourhan, 1984, p. 58.
[42] R. Huyghe, 1967, p. 35.

7. Supervivencias de la técnica de gasa en América

por *Ruth Corcuera e Isabel Iriarte*

La técnica de gasa se ha extinguido en la costa peruana, y los datos que poseemos concuerdan en que sólo subsiste en unos pocos lugares de América. México y Guatemala, que tuvieron un gran arte textil durante el apogeo de sus altas culturas, conservan parte de lo que debe haber sido un esplendoroso pasado, vivo aún, en las modestas manos de las tejedoras de huipiles. En el extremo sur de América, el tejido araucano nos retrotrae al tiempo inicial de las técnicas de gasa.

Piezas líticas, estelas, ornamentación de los templos tanto como ceramios, códices o pinturas murales, ponen en evidencia la importancia fundamental que se le dio al atuendo entre los pueblos del México Antiguo, no sólo por su magnificencia, sino porque tanto por sus connotaciones regionales como por su sentido heráldico, fue símbolo de la comunidad de donde se provenía o de las jerarquías que dentro de ella se ocupaban.

Las numerosas ceremonias del México precortesiano contaban con un elaborado vestuario, en el que los adornos de plumas y de mosaicos de piedras semipreciosas rivalizaban entre sí, dándole marco al rito cruento. Los dioses exigían no sólo el corazón de los hombres, sino que sus sacerdotes y las víctimas elegidas estuvieran a la altura de su poder.[1]

Las condiciones adversas para la conservación de tejidos en América Central no han permitido un conocimiento mayor sobre las técnicas textiles precortesianas. '"La evidencia arqueológica e histórica prueba la existencia de un número sustancial de técnicas textiles desde los tiempos preclásicos hasta la conquista española. (...) Podemos postular con confianza que la mayoría de los tejidos y modifica-

ciones básicas estuvieron presentes en Mesoamérica en las épocas precolombinas. El conjunto, que probablemente supera a los de otras culturas de Norteamérica, se compara favorablemente con la complejidad y diversidad de tejidos del Antiguo Perú. Evidencia indirecta de que existieron más variantes es indicada por la supervivencia de técnicas que sobrepasan en número a las encontradas arqueológicamente. Hallazgos adicionales ayudarán a llenar las lagunas de nuestro conocimiento. No hay duda de que el arte del tejedor alcanzó una perfección mayor que la que la mayoría de los fragmentos que han sobrevivido puede indicar. La maestría en la realización textil fue lograda por un largo período de tradición que produjo las hermosas telas descritas en las fuentes."[2]

Los cronistas hacen referencia a los quechquemitls y huipiles[3] "como de red" que usaban las mujeres totonacas y otomíes. Probablemente se trata de una referencia al tejido de gasa. "La Arqueología confirma esta suposición ya que verdaderos tejidos de gasa fueron encontrados en Coxcatlán, Chametla y en el Cenote Sagrado".[4]

En un mapa sobre la distribución arqueológica del tejido de gasa en México, Hilda Pang incluye también el área de Chilapa, cerca de Guerrero y sitios del suroeste de Estados Unidos en el centro de Arizona y en el suroeste de New México.[5]

Con respecto a la distribución etnográfica del tejido de gasa en el México actual dice esta autora: "...la gasa fue registrada o continúa siendo usada a lo largo de la Costa Chica de Guerrero, en el norte de Puebla y en la vecina Hidalgo, a través del norte de Oaxaca y en el área Zoque de Chiapas, así como también en dos localidades de Guatemala."[6]

La superposición parcial de la distribución arqueológica y etnográfica del tejido de gasa lleva a Hilda Pang a sospechar que "...si fueran más que el actual manojo, los textiles arqueológicos disponibles, encontraríamos a la gasa concentrada a lo largo de toda la costa oeste de México y por lo menos representada en las sierras centrales..."[7]

La gasa aún es popular en México, especialmente donde la blusa no suplantó totalmente a la camisa antigua (huipil) o el quechquemitl, la prenda precortesiana por antonomasia. En la sierra de Puebla, entre los grupos aislados de aborígenes que la habitan, el quechquemitl es todavía símbolo de prestigio. Diferenciados en sus idiomas pero em-

parentados entre sí por similares rasgos culturales, nahuas, tepehuas, totonacos y otomíes conservan características que remontan a sus antepasados prehispánicos.

Aún hoy encontramos poblaciones totonacas que desde el primer siglo de nuestra era emplean la técnica de gasa en sus quechquemitls, a los cuales se refería Sahagún como un "huipil como de red y esto que está dicho traían los principales y las mujeres."[8]

"Es a las mujeres a quienes se debe la casi totalidad de sus manifestaciones artesanales; de su valiosa artesanía textil sobresalen los quechquemitls, de los que hay una interesante variedad en técnicas y diseños: tejidos en curva labrados en recia y vistosa policromía, otros blancos en punto de gasa, motivos labrados en el mismo blanco; fajas de tejido doble, ceñidores, fajillas, morrales, rebozos, camisas ingeniosamente bordadas, servilletas en tejido de confitillo, y rebozos de lana bordados con estambres de colores."[9]

Estos finos textiles son indudablemente herederos de aquellos textiles-tributos con los que los diversos pueblos pagaban a los aztecas, en un proceso similar al que se vivió en el mundo andino. En ambas culturas el tejido tuvo gran preeminencia, tanto para el culto como para la economía.

Los telares que se utilizan hoy en día en México y Guatemala para producir los tejidos de gasa son los telares de cintura, comunes también al área andina. El telar de cintura recibe en México diversas denominaciones: "...de *otate,* que es el nombre de una de las varas superiores en donde se entrevera la urdimbre; de *aminos,* le llaman las mujeres tarascas de Michoacán; de *zozopascle,* es el nombre nahua que se da al machete que aprieta los hilos de la trama después del paso de la lanzadera, y corresponde a la región del Altiplano; y en fin, *espejo de varitas* lo denominan las mujeres nahuas de Cocatlán en San Luis Potosí."[10]

Creemos que vale la pena transcribir la descripción de la vestimenta femenina, vigente aún hoy, característica de dos comunidades nahuas de la Sierra de Puebla, para dar una idea de la belleza y magnificencia de estos atuendos que incluyen delicadas piezas realizadas en gasa.

"La indumentaria de las mujeres nahuas de Cuetzalan resulta, en su conjunto, una de las más elegantes usadas por las indígenas, que

adquieren un majestuoso porte, quizá debido a la forma de llevar el enorme tocado.

"El quechquemitl blanco de algodón, al que llaman "huipil", es de finísima gasa tejido en telar de cintura, formado por franjas de gasa con diseños de figuras -en las que a veces se intercala al tejido un hilo blanco de artisela- y otras franjas de gasa lisa. En ocasiones se unen los dos lienzos con encaje hecho a mano o comercial. Bordea el cuello un listón de satín color solferino y lleva un rosetón o cucarda de los mismos listones en el frente y la espalda. En las puntas, que usan sobre el pecho y la espalda, se bordan pequeños diseños en colores fuertes, salpicados a veces de lentejuelas.

"También se lleva un quechquemitl de algodón blanco en tejido sencillo, con una banda en el borde de tejido en curva, y las puntas decoradas con un diseño en forma de diamante, bordado en hilos de lana.

"La blusa bajo el quechquemitl es la corriente, con bordados en el escote cuadrado y los puños de las mangas, en diseños de pájaros, animales y flores, que antes se hacían en negro y ahora también en otros colores.

"La falda, llamada "cuelpachuet", es de tipo enredo, hecha con dos lienzos cosidos a lo largo y luego por los extremos en forma de tubo; de lana negra con un borde rojo en el extremo inferior o de algodón blanco, ambas tejidas en el telar de cintura, aunque también se usa un enredo de tela comercial blanca. Todas ellas se colocan poniendo triple tela en la espalda y el resto del material repartido en pliegues al frente.

"Para sujetar la falda se emplea una bella faja de lana roja con diseños de rectángulos en el tejido, que llevan en el centro un encaje adornado con lentejuelas. Un extremo está decorado con largos flecos anudados, en los que se ponen dos o tres hileras de borlas de estambre en varios colores. El adorno se coloca en un lado de la parte de atrás.

"Cuetzalan es uno de los lugares donde todavía se puede ver el gran rodete prehispánico como tocado ("maxtahual") que es quizás el rasgo más sobresaliente de la indumentaria en este pueblo. Entretejen con el pelo estambres de lana de color verde y morado oscuro, y lo colocan en lo alto de la cabeza, haciendo dos grandes nudos. Sobre el tocado, a partir de la mitad posterior, colocan otro quechquemitl blanco similar al que llevan puesto, que cae hacia la espalda.

“Muy inclinadas a adornarse, se hacen varios agujeros en los lóbulos de las orejas para lucir hasta tres aretes en cada una. Enrollan a su cuello varios hilos de cuentas de papelillo, amarradas a la espalda con cintas de artisela. Cargan a la espalda a sus pequeños hijos en las canastas de red bordeadas por bastidores ovalados de corteza de jonote, unidos por su parte inferior y que sujetan los lados con pedazos triangulares de red, llamadas “chitas”, que se usan en toda la sierra de Puebla.”[11]

“En la misma Sierra de Puebla la comunidad nahua de Cuacuila usa también el huipil fino de gasa, con apariencia de encaje, tejido en telar de cintura con hilo delgado de algodón, alternado con otro más grueso, para formar diseños decorativos de animales, flores y pájaros en franjas. Como falda, un enredo de lana negra que llega al tobillo, acomodado de igual manera que en Cuetzalan, sujeto por una faja de lana de color rosa con orillas azules, verdes o anaranjadas. Bajo el quechquemitl una blusa bordada con diseños que sacan de calendarios, anuncios o estampas, como la virgen de Guadalupe, un charro a caballo, etc., cubriendo todo el frente. Usan rebozos comerciales y se peinan con dos trenzas entrelazadas en la espalda con cordones de lana rosa o verde. Llevan collares de papelillo o gargantillas de chaquira y aretes corrientes de fantasía.”[12]

Recordemos que los trajes regionales de diversos sitios de América son, como seguramente también lo fueron en la América precolombina, ocasión para la rivalidad en técnica y belleza, pues se trata de representar la excelencia del propio grupo a partir del cuidado y la preciosidad de la obra.

En la lámina 22 se reproduce una servilleta tejida por grupos nahuas actuales de la zona de Pahuatlán en el estado de Puebla. La conjunción de un gran dominio técnico y de la sobriedad del diseño, trabajado en blanco sobre blanco, da por resultado un tejido de gran calidad y belleza. Realizada en telar de cintura, esta pieza alterna franjas horizontales, que combinan tejido de gasa llano 1/1 y tejido llano, con bandas estrechas de tejido llano de faz de trama realzadas probablemente con algún instrumento para producir un efecto de “cloqué”. Este juego de contrastes se ve enriquecido por la combinación de hilos con brillo e hilos opacos.[13]

Generalmente las servilletas se utilizan para tapar tortillas o envolver objetos. A veces sirven de tocado o son llevadas en la mano en alguna ceremonia y también pueden estar destinadas a cubrir altares o mesas de fiesta.[14]

Si nos detenemos en esta pieza es porque nos da la pauta de que para el tejedor nahua la calidad, belleza y tiempo volcados en un textil no varían mayormente si, en vez de tratarse de un soberbio quechquemitl, como el de Cuetzalán que se describe más arriba, se trata de una pieza que, en la mayoría de los casos, tendrá una finalidad cotidiana y utilitaria. Esta actitud nos recuerda la descripción recogida por Sahagún de la diferencia que existía para los nahuas entre la disposición, frente a la realización de una obra, propia del verdadero artista y la del artista torpe:

> "El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
> obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,
> obra como un tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;
> arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.
> El torpe artista obra al azar, se burla de la gente,
> opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas,
> obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón"[15]

Hoy, que desde muchos ángulos se trata de colaborar en la salvación de las artes populares como expresión profunda de quienes se expresan por esos medios, al hablar de México no podemos dejar de mencionar a quien fue precursor de este rescate: don Vasco de Quiroga, el bienamado "Tata Vasco", obispo de Michoacán desde 1538 hasta 1565. "Fundador de pueblos y colegios supo, por modo excelente, aculturar al indígena conservando en todo lo posible su carácter y costumbres y perfeccionando con la introducción de nuevas técnicas las artes y oficios agrícolas e industriales. Claro apreciador de la habilidad manual del indígena y, al mismo tiempo preocupado por el bienestar moral y material de su rebaño, organizó el trabajo de los artesanos pero estableciendo, para evitar competencias y conflictos, una distribución geográfica de las artesanías, siempre atendiendo a los precedentes arraigados".[16] Miguel León Portilla, cuya *Visión de los vencidos* dio toda una línea de orientación histórica de rescate de las artes y la vida de los antiguos pueblos, lo propuso como "Padre del fomento de las artesanías y del arte popular".

También Guatemala fue y sigue siendo área de producción de gasas. Lila M. O'Neale, cuyo nombre hemos mencionado frecuentemente, publicó en 1936 un exhaustivo relevamiento del tejido que todavía en ese momento se producía en Guatemala. Huipiles, tapices, brocados, bordados, felpas y gasas no faltaban en sus atavíos de días de gala, exóticos y bellos atuendos que convertían al modesto campesino en digno partícipe de la fiesta.

Lila M. O'Neale observó en el tejido preciosista que las madres indias dedicaban a sus hijos pequeños, huipiles de complicadas estructuras textiles, tan complejas como las de las camisas de niño realizadas en gasa y encaje a la aguja que se habían excavado en Supe, el mismo principio de la ropa votiva: dentro de lo excelente, "lo mejor". Ayer como hoy las ropas para las ceremonias religiosas y la ropa de niño parecen haber encontrado en la gasa el medio para concretar el máximo refinamiento del que eran capaces.

Dice Lila O'Neale, con respecto a la vestimenta de los niños en Guatemala: "En las calles de los pueblos y en los mercados se pueden ver niños increíblemente desgreñados, pero se explica en muchos casos por las largas distancias entre hogares y plazas. En cambio, muchos trajes de niños muestran una minuciosa preocupación en cuanto a su calidad y apariencia, causa esta última de legítimo orgullo. Ello se nota especialmente en el caso de los chiquillos silenciosamente de pie al lado de sus padres en el mercado de Chichicastenango el domingo de resurrección, el único día del año cuando cada habitante quisiera tener la posibilidad de estrenar un traje completamente nuevo".[17]

Lila O'Neale advirtió la honda raigambre maya del tejido guatemalteco y señaló como poseedores de técnicas de gasa a numerosas comunidades de Alta Verapaz: Cobán, San Pedro Carcha, San Juan Chamilco y otras. Después de casi cincuenta años, en 1980, otros investigadores regresaron a estos pueblos y se encontraron con que: "...especímenes recolectados, que prueban que los tejidos de urdimbres cruzadas se conocían en estos pueblos todavía en 1940, pero hoy en día los tejedores no los reconocen como técnicas de sus comunidades".[18] Los tejidos de gasa "...actualmente se dan sólo dentro de dos grupos indios, los Kekquí y los Cakchiquel. En cada uno de estos casos las técnicas de urdimbres cruzadas están confinadas a uno o a lo sumo dos tipos de uso, y su popularidad está declinando en forma mar-

cada".[19] Las modificaciones de la vida de los tejedores han ido cambiando sus gustos, sus costumbres y la apreciación del tiempo; se ha ido esfumando el "tiempo sin límites" que requiere la confección de estas piezas. Sólo en aldeas remotas o en zonas rurales conservadoras sobreviven los estilos tradicionales pero, "...si eventualmente la última mujer que recuerda un motivo o una técnica muere, ésta desaparece de la memoria local".[20]

Quizás se extinguen porque se está perdiendo la capacidad de comprender el sentido profundo de la "laboriosidad", con la cual se hace "de la tierra una morada más digna del hombre".[21] O quizás ya no tenemos conciencia de lo que significa un "tiempo distinto", el tiempo dedicado, no ya a la satisfacción de necesidades de abrigo, sino el tiempo sagrado, el tiempo de la fiesta en el que todo se vuelve diferente. Quien haya observado los preparativos para las fiestas de los santos patrones en cualquier viejo pueblo de nuestro continente, tendrá noción cabal de lo que decimos.

Como dijimos al comienzo, también en el tejido araucano se ha conservado la técnica de gasa pero únicamente en la confección de piezas de aspecto rústico y compacto que integran el ajuar del jinete: los peleros. Susana Chertudi y Ricardo Nardi, en su trabajo sobre el Tejido Araucano en la Argentina, lo caracterizan de la siguiente manera: "...pieza del apero de montar que va directamente sobre el lomo del animal; es de lana de oveja, rectangular y enteriza".[22]

En la lamina 26 se reproduce un pelero realizado en Loncopué, provincia de Neuquén, Argentina. Esta pieza está íntegramente realizada en técnica de gasa. Pero hay otros ejemplos, como el que se ilustra en *1000 años de Tejido en la Argentina,* pág. 71, No 229, en los que un área central de urdimbres cruzadas está rodeada por franjas de torcido o twining de urdimbre y tejido llano.

Si bien su estructura corresponde técnicamente a la de la gasa (véase explicación técnica en Cap. 8: Aspectos técnicos de los tejidos de gasa) están realizados totalmente a mano en bastidores. Por esta razón se los puede llamar tejidos trenzados, denominación acuñada por Nevermann para referirse a tejidos en los cuales no hay un mecanismo para la formación del paso o calada, sino que éste se forma manualmente.[23]

Los bastidores son marcos verticales, sin lizos, de un tamaño manuable. Cabe señalar que para Delia Millán de Palavecino en este tipo de marco o bastidor también se realizan tejidos que técnicamente corresponden al grupo que se encuentra entre la cestería y el tejido de telar. En este grupo de transición" o de "semitelar" las fibras hiladas se traban entre ellas "...porque las fibras o hilos que sirven de trama, en su recorrido, en vez de una recta transversal a la línea del tejido, trazan semicírculos, zigzags, espirales, para obtener el ligamento. Formas elementales que corresponden a la técnica cestera en primer término".[24]

Señala esta investigadora que en el tejido araucano subsisten, junto a técnicas textiles más desarrolladas, la totalidad de las cuales se encuentra en el Antiguo Perú, "...otras que corresponden a etapas primarias del desarrollo del tejido y que indudablemente fueron las primeras en utilizarse. Tienen aún la función de supervivencias activas; y se trata concretamente de la utilización de técnicas que se encuentran también en la cestería (formas del tejido intermedio, clasifica Oppenheim), aplicadas a piezas del ajuar doméstico y partes del apero ecuestre (peleros, alfombrillas, de lana o de fibra vegetal)".[25]

S. Chertudi y R. Nardi señalan que la cultura araucana es considerada generalmente como el estadio más antiguo de las llamadas culturas andinas. La estructura de gasa que encontramos en el tejido araucano podría representar desde esta perspectiva, la subsistencia de una de sus formas más arcaicas.

NOTAS

1 N. Gutiérrez Solana, 1983, p. 26, 31-32.
2 I. Johnson, 1971, p.319.
3 Tanto el huipil como el quechquemitl son prendas de origen prehispánico que aún se mantienen vigentes.
"El antiguo y tradicional quechquemitl deriva su nombre del náhuatl quechtli: cuello y quemitl: algo que cubra. Es una prenda de vestir femenina para tapar la parte superior del cuerpo, que consiste generalmente en dos lienzos rectangulares tejidos en telar de cintura, que unen el extremo más corto de uno con el más largo del otro, y viceversa, de manera que queda una abertura en medio para la cabeza y se forma una especie de cuello grande o pequeña capa cerrada, que cae en forma de triángulo sobre el pecho y la espalda, con el cuello en V, si las puntas se colocan para atrás y adelante, y en forma de barco si se colocan las puntas hacia los

hombros." E. Mompradé y T. Gutiérrez, 1981, Tomo I, p. 116. "El huipil, la prenda femenina más importante de la indumentaria indígena, tiene un elegante y sencillo diseño y está compuesto de una, dos o tres tiras rectangulares de tela tal como salen del telar de cintura, sin cortarla o formarla, que se doblan después por la mitad horizontalmente, con una abertura para el cuello y se unen los costados dejando sendas aberturas para los brazos formando un pliegue que cae hasta debajo del codo. Puede ser ancho o estrecho, corto o largo." E. Mompradé y T. Gutiérrez, 1981, Tomo I, p. 111.

[4] I. Johnson, 1971, p. 315.

[5] H. Pang, 1975, p. 302.

[6] ibid., p. 319.

[7] ibid., p. 319.

[8] Citado en R. Lechuga, 1982, p. 46-47.

[9] I. Marín de Paalen, 1976, tomo I, p. 81.

[10] ibid., p. 132.

[11] E. Mompradé y T. Gutiérrez, 1981, Tomo II p. 276-278.

[12] ibid., p. 279-280.

[13] La combinación de bandas de tejido calado con otras mas estrechas de tejido compacto de faz de trama con efecto de "cloqué", responde a un esquema similar al de la pieza que se ilustra en la lámina 6.

[14] E. Mompradé y T. Gutiérrez, 1981, Tomo I, p. 135-137.

[55] Citado por M. León Portilla, 1976, p. 160.

[16] "Tata Vasco, Padre del Arte Popular", en *Directorio de Artesanos y Proveedores,* 2 ed., 1965, p. 68.

[17] L. O'Neale, 1965, tomo II, p. 473.

[18] M. Pancake y S. Baizerman, 1981, p. 2.

[19] ibid., p. 2.

[20] ibid., p. 2.

[21] Juan Pablo II, al dirigirse a los indígenas de Quezaltenango, Guatemala, caracterizó de este modo la laboriosidad, señalándola como uno de los valores tradicionales de estos pueblos. Véase Juan Pablo II, 1983, p. 130.

[22] S. Chertudi y R. Nardi, 1961, p. 161.

[23] ibid., p. 99.

[24] M. D. Millán de Palavecino, 1961, p. 444.

[25] ibid., p. 444.

> "Es completamente improbable que llegue el día en que un investigador pueda decir, cualquiera que fuese el número de los tejidos estudiados, 'la lista de las técnicas está completa; todo está descubierto, no resta sino clasificar, sistematizar'. Para ilustrar esto con mi propia experiencia: después de completar un análisis técnico de unas mil piezas representativas de lugares entre Trujillo y Chala, los últimos cuatro especímenes en el lote ejemplificaban cuatro diferentes fisonomías de fabricación, ninguna de las cuales yo conocía hasta entonces."
>
> L. O'Neale, "Tejidos del Período Primitivo de Paracas", 1932, p. 61

8. Aspectos técnicos de los tejidos de gasa

por *Isabel Iriarte*

Las gasas son estructuras textiles reducidas a lo esencial: hebras finísimas que van dibujando membranas traslúcidas, filtros de luz. En ellas se concretó una de las más altas expresiones de la tejeduría del Antiguo Perú a través del juego de muy pocos elementos y utilizando una cantidad mínima de "materia" textil.

Intentamos contestar en este capítulo a las preguntas que se presentan al observar estas piezas: ¿Cómo están construidas las gasas? ¿Cuáles son las variaciones estructurales que dan cuenta de esa diversidad? ¿De qué modo el hilado, de importancia fundamental en estas piezas, contribuye a su belleza? ¿Qué sabemos de los telares en los que fueron tejidas?

Para dar estas respuestas nos hemos basado en *The Primary Structures of Fabrics,* de Irene Emery, obra clave por su sistematización y claridad, para el conocimiento de las estructuras textiles, y en los trabajos de otros autores que se han ocupado de diversos aspectos concernientes a las gasas.

Esperamos de este modo contribuir a la difusión y conocimiento de estos tejidos y facilitar al lector la comprensión de la caracterización que, de cada una de las gasas ilustradas en este trabajo, encontrará en el próximo capítulo.

Hilado

O'Neale y Clark señalan la importancia de la calidad del hilado para un empleo exitoso de las técnicas de gasa. De allí que, según estos autores, gran parte de la responsabilidad cae en los hilanderos. Dice R. d'Harcourt: "Se sabe que el grosor de los hilados depende sobre todo de la naturaleza de la fibra (...), en el Perú, los indios, a pesar de sus procedimientos simples, llegaron en algunos casos a hacer hilos tres veces más finos que los que surgen de nuestras máquinas perfeccionadas. De una manera general se puede decir que los hilos simples eran más tupidos, los hilos dobles más torsionados y cilíndricos que los hilos actuales; a diámetros iguales contenían más materia y ofrecían más solidez".[1]

Para la caracterización de los tipos de torsión que encontramos en las hebras de las piezas, seguimos la terminología propuesta por Emery. Dice esta autora: "El término *ángulo de torsión o ángulo de hélice,* se refiere al ángulo que forma la inclinación de la torsión con el eje vertical de la hebra. Esta es necesariamente sólo una medida aproximada, especialmente en las hebras simples, pero si se puede lograr cierta unidormidad en el uso de los términos para designar la cualidad general de la torsión que caiga dentro de un cierto rango de mediciones de ángulo, puede registrarse mucha y muy útil información comparativa. Los términos sugeridos son: *floja,* hasta 10°; *media,* de 10° a 25°; *fuerte,* de 25° a 45°. Una torsión tan fuerte que haga que la hebra tienda a retorcerse sobre sí misma cuando no está bajo tensión, es generalmente llamada torsión *crepe,* ya que tales hebras tienden a producir un efecto "encrespado" en una tela".[2]

En su trabajo sobre las gasas del Antiguo Perú, O'Neale y Clark señalan las ventajas del uso de hebras supertorsionadas o *crepe:* "La cantidad de torsión dada a una hebra es sumamente importante en el tejido de gasa. A través del uso de hebras supertorsionadas -las apretadas *crepe-* un tejido diseñado para ser transparente también se volvía

fuerte y elástico. Los peruanos demostraron en infinidad de tejidos que la torsión agregada para fortalecer compensaba la finura de hebras de plegado simple (...) Más aún, las hebras *crepe* proveen una cierta cantidad de lo que los hilanderos modernos llaman "agarre", no sólo para asegurar a las urdimbres cruzadas características de las gasas sino también para ayudar a mantener las posiciones paralelas de las tramas. Cuando un tejido de gasa es liberado de la tensión del telar, las hebras se retuercen y a menudo forman pequeños rulos. Sólo estirando y sujetando una gasa como si estuviera todavía en las barras del telar, se puede lograr que el observador lego comprenda cómo fue posible tejer con hebras tan ingobernables".[3] Estos autores comentan la elasticidad de una de las piezas que estudiaron por la cual un cuadrado de dos pulgadas puede ser aumentado hasta tres pulgadas. D'Harcourt señala que la apariencia encrespada, debido a la hipertorsión de las hebras, dificulta el estudio de la construcción de las gasas.[4]

Pero no todas las gasas están realizadas en hebras *crepe.* Es probable que el tipo de torsión se eligiera en función del propósito al que iba a servir cada pieza. En los velos es común la utilización de la hebra supertorsionada (véase la pieza de la lámina 9); en cambio una de las piezas estudiadas por O'Neale y Clark, a la que estos autores consideran un taparrabos, está realizada en hebras toscas y el tejido es bastante compacto[5].

En algunos casos se encuentran en la misma pieza hebras con distinto grado de torsión (Véanse las piezas de las láminas 6, 10 y 17). Estas variaciones responderían a dos objetivos: a) crear contrastes de texturas; y b) reforzar la totalidad de la pieza, por ejemplo, flanqueando secciones de gasa con otras de hebras de torsión floja y más gruesa.

También pueden clasificarse las hebras hiladas según éstas sean simples, plegadas, replegadas o combinadas. Según Emery: "Una *hebra simple* (también llamada de *plegado simple*) es el más simple agregado continuo de fibras hiladas que resulta adecuado para la construcción de una tela (...). Una *hebra combinada* es una compuesta por dos o más *hebras hiladas* usadas como una unidad pero no torsionadas juntas. Términos calificativos tales como *pareada, triple y múltiple* pueden ser usados para describir específicamente hebras combinadas. Una *hebra plegada* se forma torsionando juntas dos o más *hebras sim-*

ples. El número de hebras simples así unidas se indica en el término para hebras plegadas, como *plegado-2, plegado-3,* etc. El proceso es llamado *plegado* y la dirección del *plegado* es usualmente en la dirección opuesta a la del hilado de las hebras simples empleadas. Una hebra *re-plegada* es un proceso de construcción triple formado por el *replegado* o la torsión de dos o más *hebras plegadas*, siendo la dirección de la torsión usualmente opuesta a la del *plegado* (por ejemplo, uniendo con una torsión S dos o más hebras, hiladas S y plegadas Z)".[6]

En las gasas que se ilustran en este trabajo se han encontrado hebras simples y de plegado doble tanto en urdimbres como en tramas. Las hebras combinadas (pareadas) sólo se encuentran en los bordados, y no aparecen hebras replegadas.

En cuanto a la función que cumplía el plegado doble, dice d'Harcourt: "Por esta torsión simultánea de dos hilos en uno solo, se obtenía un producto más resistente, pero sobre todo mucho más regular. Un hilo simple, aún muy bien confeccionado contiene defectos, que se atenúan con el hecho del doblamiento, ya que es bastante raro que en cada hilo las irregularidades coincidan y se superpongan".[7]

Digamos, para terminar, que la dirección de la torsión se indica con las letras S y Z, dependiendo la clasificación de la dirección de que la inclinación de la espiral del elemento hilado, cuando éste es sostenido en una posición vertical, coincida con la inclinación de la porción central de las letras S o Z.[8]

Telar

En 1948, cuando O'Neale y Clark realizan su trabajo sobre gasas peruanas lamentan que no exista ningún estudio acerca de los telares e instrumentos de tejido peruanos. A modo de hipótesis, O'Neale y Clark proponen en un apéndice distintos diagramas acerca de cómo pudieron haber sido tejidos los distintos tipos de gasa en un telar simple de lizos aplicados y dispuesto como para tejer tejido llano.

En 1981 Anne P. Rowe y Junius B. Bird publican un artículo sobre tres antiguos telares de gasa peruanos, y es la primera vez en que se hace posible reconstruir el proceso de elaboración del tipo de gasa más simple, gasa llana 1/1, con tramas suplementarias, en base a la información que nos brindan los telares. Probablemente estos tres telares

fueron ofrendas funerarias. "Los tres telares de gasa tienen su origen en la Costa Central, de dos se dice que provienen de Chancay y el otro no tiene procedencia. Este último difiere en algunos aspectos de los otros y puede pertenecer más bien al área cultural de Lima-Rimac que a Chancay. Los tres tienen la misma estructura de gasa, tejido de gasa llana (simple) con tramas suplementarias entrelazadas por encima y por debajo de cada grupo de dos urdimbres que se cruzan en el tejido de gasa. Contrariamente a la reconstrucción de O'Neale y Clark de cómo la gasa llana pudo haber sido tejida, los tres telares tienen lizos especiales que forman los cruces de gasa. Una disposición normal de lizos realiza el recruzado, de modo que el tejido de gasa es producido alternando el uso de las dos varillas de lizos."[9] En la figura 1 se reproduce un diagrama de Anne Rowe de uno de los telares procedentes de Chancay.

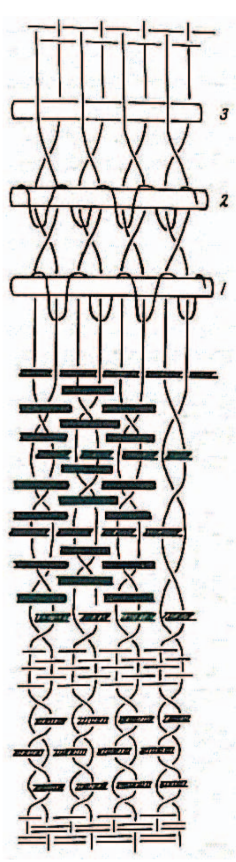


Figura 1. Diagrama de un telar procedente, probablemente, de Chancay, realizado por A. Rowe. 1. varilla de lizos simples. 2. Varilla de lizos de gasa. 3. cuerda de cruce que marca, probablemente, el lugar para una varilla de vertiente. (Tomado de A. Rowe y J. Bird. 1981, p. 31. fig. 6)[11].

Los telares también son de utilidad para establecer el método de producción del diseño mediante tramas suplementarias, ya que al estar las piezas colocadas en estos telares, inconclusas, se puede ver bien que el diseño se va construyendo con las tramas suplementarias al mismo tiempo que el tejido de gasa y por lo tanto, a diferencia de lo que creyeron d'Harcourt y O'Neale y Clark, la decoración no es bordada sino tejida. En cuanto a la forma de inserción de las tramas suplementarias, Rowe y Bird Fonsideran que en los dos telares de Chancay ésta se logró con una herramienta puntiaguda. En cambio,

en el telar que no tiene datos de procedencia hay una tercera varilla de lizos que crea las vertientes para las tramas suplementarias.

Luego de analizar detalladamente cada uno de estos telares, los autores concluyen: “Los controles de lizos que crean los cruces de gasa en estos telares producen, por supuesto, sólo la estructura de gasa más simple. Sin embargo estos telares sugieren que también algunos otros tipos de gasa pudieron haber sido tejidos con controles de lizos, como en el caso, por ejemplo, de la gasa compleja alternada en el área de Alta Verapaz en Guatemala, aunque todavía no ha salido a la luz en el Perú este tipo de telares. Como una ilustración de cuán lejos puede ser llevada esta técnica puede observarse que los quexquemitls en tejido de gasa en el área Cuetzalana de México son tejidos en el telar de cintura usando hasta veinte varillas de lizos para crear diferentes estructuras de gasa y tejido llano”.[10]

En la lámina 27 se reproduce un telar que se encuentra en una colección privada de Buenos Aires, y que se dice que proviene de Chancay. Como se puede observar en la foto, no conserva ni sus barras de telar en los extremos, ni varillas de lizos ni de vertiente.

En el estudio de los lizos que sí se conservan se observó que son de dos tipos, que seguramente correspondieron a dos varillas distintas, (véase Fig. 2)

La primera varilla enlazaba a los lizos simples encargados de levantar las urdimbres alternas, tomando siempre la derecha en cada grupo de dos urdimbres. La segunda varilla elevaba los lizos de gasa, los cuales tomaban las mismas urdimbres que los lizos anteriores pero haciéndolas pasar -en cada grupo de cuatro urdimbres- por debajo de la segunda, por encima de la tercera y, nuevamente, por debajo de la cuarta, partiendo siempre de derecha a izquierda.

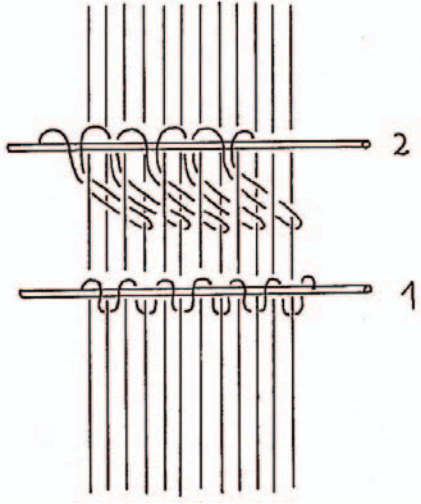


Figura 2. Diagrama del telar de la lámina 27 realizado por I. Iriarte. 1. varilla de lizos simples. 2. varilla de lizos de gasa.

El funcionamiento combinado de estos dos grupos de lizos

creaban las vertientes para el tejido de gasa.

Quizás en la realización de las tiras de encabezamiento se utilizaron la varilla de lizos simples y una varilla de vertiente, pero no sabemos dónde estaba insertada ésta última ya que no se conserva.

En cuanto a las aberturas, dispuestas diagonalmente para crear un diseño de rombos, probablemente se crearon manualmente y no mediante control de lizos. Así lo observaron A. Rowe y J. Bird en el caso de los complejos quechquemitls de gasa del área cuetzalana de México. "Cuando el diseño cambia en hileras diagonales, como es a menudo el caso de los más complejos tejidos de gasa peruanos, es esencial una cierta cantidad de manipulación manual."[12]

Estructuras y variantes del tejido de gasa

Si se quiere ubicar al tejido de gasa en el contexto global de la clasificación de las estructuras textiles realizada por Irene Emery, se puede decir que corresponde a las estructuras de elementos trabados; dentro de esa clase, a aquellas de dos o más grupos de dichos elementos; a su vez, estos grupos de elementos en la gasa se relacionan por "interacción", correspondiendo a un tipo particular de la misma: cruce y recruce de elementos que interactúan entre sí; una última especificación se refiere a que son tejidos de urdimbres cruzadas. El siguiente esquema resume esta caracterización:

- Elementos trabados
  - Dos o más grupos de elementos
    - Elementos interactuantes
      - Cruce y recruce
        - Tejidos de urdimbres cruzadas

Antes de entrar a describir las estructuras y variantes del tejido de gasa creímos conveniente volcar en un cuadro el sistema total de clasificación de estructuras de tejido elaborado por Irene Emery, acompañándolo de breves explicaciones de cada una de las categorías y sus sucesivas subdivisiones. Se han introducido en el cuadro los nombres de algunos tejidos bien conocidos para ejemplificar y para visualizar la relación que, dentro del contexto general, mantienen con la gasa.[13]

Los dos grandes grupos en que se divide la totalidad de las estructuras de los tejidos, según Emery, se diferencian en que el primero

ESTRUCTURAS DE LAS TELAS

- *I. FIBRAS AFELPADAS*
- *II. ELEMENTOS TRABADOS*
  - *A. Un único elemento (anillado)*
  - *B. Dos elementos únicos*
  - *C. Un grupo de elementos (trenzado)*
  - *D. Dos o más grupos de elementos (*)*

(*) DOS O MÁS GRUPOS DE ELEMENTOS (desarrollo del punto II.D. del cuadro anterior)

- I. ENTRELAZADO DE URDIMBRE Y TRAMA
  - a. Tejidos simples
    - 1. Tejido llano (tapiz)
    - 2. Tejido de flotantes
      - a. Tejidos de twill
      - b. Tejidos de satin
  - b. Tejidos compuestos
    - 1. Por agregado de grupos de elementos
      - a. Grupos suplementarios (brocado)
      - b. Grupos complementarios (tejidos de doble faz)
    - 2. Por la combinación de estructuras de tejido completas
      - a. Interconectadas (tela doble)
- II. ELEMENTOS INTERACTUANTES
  - a. Cruce y recruce
    - 1. Tejidos de urdimbres cruzadas
      - a. Tejidos de gasa simple
      - b. Tejidos de gasa compleja
    - 2. Tejidos de urdimbres transpuestas
  - b. Twining
    - 1. Twining de urdimbre
    - 2. Twining de trama
    - 3. Enrollado de trama (tejidos reticulares o "filet")

incluye aquellas estructuras cuyos componentes son las fibras mismas, y el segundo, a aquellas constituidas por elementos compuestos, a su vez, por fibras.[14] De las cuatro categorías que abarca el grupo de elementos trabados la gasa se ubica dentro de la de dos o más grupos de elementos. Esta comprende "...todas las estructuras de tejidos en las cuales elementos transversales (o *tramas*) son trabados con elementos longituddinales (o *urdimbres),* incluyendo aquellas en las cuales hay *grupos de elementos* adicionales diferenciados, ya sea en cuanto a la dirección de los grupos básicos o funcionalmente de uno de los grupos básicos que tienen su misma dirección."[15]

Los dos grandes grupos en que se divide la totalidad de las estructuras de los tejidos, según Emery, se diferencian en que el primero incluye aquellas estructuras cuyos componentes son las fibras mismas, y el segundo, a aquellas constituidas por elementos compuestos, a su vez, por fibras.[14] De las cuatro categorías que abarca el grupo de elementos trabados la gasa se ubica dentro de la de dos o más grupos de elementos. Esta comprende "...todas las estructuras de tejidos en las cuales elementos transversales (o *tramas*) son trabados con elementos longituddinales (o *urdimbres),* incluyendo aquellas en las cuales hay *grupos de elementos* adicionales diferenciados, ya sea en cuanto a la dirección de los grupos básicos o funcionalmente de uno de los grupos básicos que tienen su misma dirección."[15]

Los dos grandes grupos en que se divide la totalidad de las estructuras de los tejidos, según Emery, se diferencian en que el primero incluye aquellas estructuras cuyos componentes son las fibras mismas, y el segundo, a aquellas constituidas por elementos compuestos, a su vez, por fibras.[14] De las cuatro categorías que abarca el grupo de elementos trabados la gasa se ubica dentro de la de dos o más grupos de elementos. Esta comprende "...todas las estructuras de tejidos en las cuales elementos transversales (o *tramas*) son trabados con elementos longituddinales (o *urdimbres),* incluyendo aquellas en las cuales hay *grupos de elementos* adicionales diferenciados, ya sea en cuanto a la dirección de los grupos básicos o funcionalmente de uno de los grupos básicos que tienen su misma dirección."[15]

En cuanto a los tipos de trabazón entre elementos, Emery distingue el entrelazado y aquellas formas más complejas que implican interacción entre elementos adyacentes de un mismo grupo.

Caracteriza al entrelazado como la forma más simple de trabazón en la que los elementos de un mismo grupo no interactúan entre sí y mantienen sus posiciones esencialmente paralelas, y en la que los elementos que se encuentran en ángulo recto, simplemente se entrecruzan.

En cambio, el tipo de trabazón en el tejido de gasa corresponde a las formas más complejas caracterizadas por la alteración de la relación espacial entre elementos de un mismo grupo -ya no mantienen sus posiciones esencialmente paralelas- y por la interacción entre estos elementos. La gasa presenta un tipo particular de interacción entre elementos del mismo grupo: cruce y recruce de las urdimbres entre sí con los cruces asegurados por el entrelazado de elementos del grupo opuesto, es decir, de las tramas.[16]

Definición del tejido de gasa

"Estructuralmente, la desviación más simple de las características planas y rectilíneas del *entrelazado* chato se produce cuando ciertos elementos de urdimbre son *cruzados* por encima (o por debajo) de elementos de urdimbre adyacentes, siendo retenidos en su posición fuera de línea por el entrelazado de elementos de trama, e inmediatamente o eventualmente son *recruzados* hacia su orden original. En esta particular *interacción* entre *elementos de urdimbre* reconocemos la característica distintiva del *tejido de gasa* (una de las más ampliamente usadas y familiares estructuras de tejido que se caracterizan por la desviación de los elementos de la urdimbre de sus posiciones paralelas) así como la marca de estructuras menos familiares, usualmente decorativas, que pueden ser descritas como *tejidos de urdimbres transpuestas.*

"En *gasa* y en otros *tejidos de urdimbres cruzadas* relacionados, no hay *twining, enrollado,* ni *anudado* de elementos entre sí. Las relaciones entre un elemento y otro (ya sea del mismo grupo o del grupo opuesto) es simplemente por encima y por debajo; por lo tanto es básicamente una relación de *entrelazado.* Pero el *entrelazado* no es rectilíneo; rara vez es en ángulo recto; y sólo los elementos de la trama son esencialmente paralelos entre sí. Tampoco es simplemente un *entrelazado* de los elementos de un grupo con los del otro. Es una secuencia de trabazón de urdimbre sobre urdimbre y bajo trama, o viceversa, y cualquier enumeración del orden de trabazón de las urdim-

bres debe tomar a ambas en cuenta".[17]

Tejido de gasa simple

"Si cada hebra de urdimbre alterna es desviada lateralmente bajo una urdimbre lateral antes de ser levantada para formar la vertiente, la inserción de la trama en la vertiente asegurará a las urdimbres en sus nuevas e invertidas posiciones y se formará lo que puede ser llamado un *cruce de gasa.* Luego, si se permite que las urdimbres crucen hacia atrás, hacia sus posiciones originales, antes del próximo pasaje de la trama, se formará otro cruce, y la base del *tejido de gasa* estará establecida. Si este *cruce y recruce* es repetido con las mismas urdimbres, siempre pasando en la misma dirección sobre las mismas urdimbres adyacentes, se produce una estructura que puede ser identificada como tejido de gasa *llano* 1/1. Debe notarse que las mismas dos urdimbres se cruzan y se recruzan entre sí desde el principio hasta el fin, y que la trabazón, como la del *tejido llano,* es de un elemento por vez (1/1), esto es, que una urdimbre cruza y recruza sobre otra urdimbre, y que las tramas se entrelazan con las urdimbres por debajo de una y por encima de una. En ningún momento, algún elemento, urdimbre o trama, se cruza por encima o por debajo de más de un elemento -ya sea de su grupo o del grupo opuesto y las dos caras del tejido son *idénticas.* (...) Debe observarse, también, que en cualquier *tejido de gasa simple*, así como en algunas variaciones y elaboraciones, las urdimbres que pasan por encima de otras urdimbres pasan por debajo de las tramas y viceversa."[18] (Véase diagrama de la figura 3)

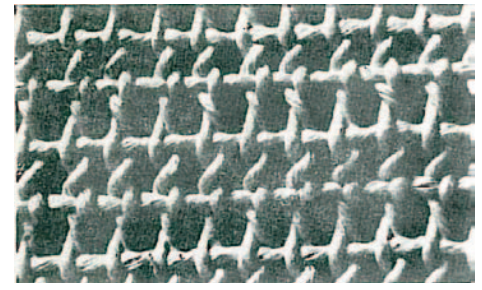


Figura 3. Tejido de gasa llana (1/1), Orden de trabazón, 1/1, tanto de urdimbre como de tramas. (Tomado de I. Emery, 1980, p. 181 fig. 282).

TIPOS DE VARIACIÓN. "... se producen modificaciones simples del *tejido de gasa llano* mediante variaciones ya sea en la dirección de la desviación de la urdimbre o en la extensión de esa desviación.[19]

Dirección de la desviación de la urdimbre "... el orden de urdimbre standard de por encima-de-una-urdimbre, por-debajo-de-una- trama (y vice-

versa) no se cambia, pero la dirección del desvío sufre una contramarcha en pares alternados. Las urdimbres internas de pares de urdimbres adyacentes se separan para cruzar una hacia la derecha, la otra hacia la izquierda, sobre su urdimbre compañera. Esta contramarcha en pares de urdimbres adyacentes lleva a que las tramas que aseguran las urdimbres se entrelacen con ellas por encima de dos, por debajo de dos."[20]

Esta variación del tejido de gasa llana ha sido empleada para producir diseño de color de faz de urdimbre, tal como el que se observa en el pelero de la provincia de Neuquén, Argentina, ilustrado en la lámina 26. En su libro sobre diseños de faz de urdimbre de los Andes, Anne Rowe analiza una pieza araucana chilena muy similar: "Los principios estructurales implicados en el diseño de color de faz de urdimbre son la *contramarcha* y el uso de *tramas que no sujetan.* La contramarcha implica cambio en la dirección del cruce de la urdimbre en pares adyacentes de urdimbres. Las urdimbres formas así perfiles de diamantes (en lugar del usual zigzag paralelo) que pueden ser enfatizados por el uso del color, dos urdimbres de un color alternando con dos urdimbres de un color diferente. Las tramas que no sujetan son insertadas entre las tramas que sujetan los cruces de gasa y tienden a rellenar los espacios que naturalmente aparecerían".[21]

En la figura 4 se reproduce un diagrama realizado por Anne Rowe que corresponde a la estructura del pelero neuquino.

En la gasa se pueden encontrar dos tipos de tramas: las que son esenciales a la estructura de este tejido, ya que sujetan a las urdimbres en sus posiciones cruzadas, y aquellas que podrían considerarse suplementarias porque entrelazan elementos de urdimbre sin estar implicadas en los cruces característicos de las mismas, de modo tal que si se las retirara la estructura básica quedaría intacta.[22]

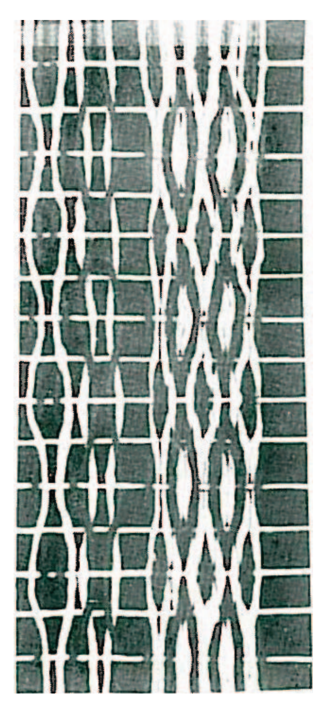


Figura 4. Gasa simple en alineación vertical con contramarcha de la dirección del cruce de la urdimbre luego de cada segundo cruce, con una trama intermedia que no sujeta. (Tomado de A. Rowe, 1977, p 99, construcción 10).

Generalmente, su utilización como en el caso del pelero neuquino, modifica y enriquece la apariencia de la estructura básica (Véase diagrama de la figura 5).

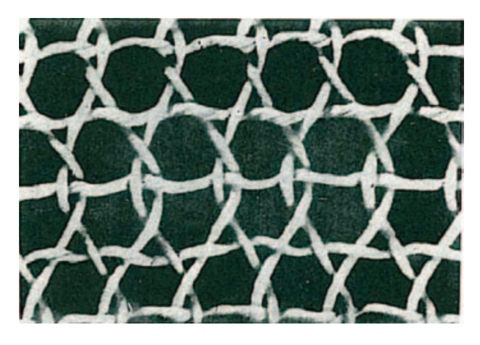


Figura 5. Tejido de gasa alternada con tramas intermedias que no sujetan entrelazadas 1/1. (Tomado de I. Emery, 1980 p. 183, fig. 286).

Extensión de la desviación de la urdimbre. "En la más importante de las modificaciones primarias del *tejido de gasa llano,* la transposición de urdimbres -la desviación de urdimbre- es una desviación de urdimbres alternas hacia la derecha (o hacia la izquierda) por encima de dos, en lugar de una, de las urdimbres que se desvían en dirección opuesta. Como en el *tejido de gasa llano* (1/1) las urdimbres alternas se desvían en una dirección, las intermedias en la opuesta. Pero en esta variación cada una de las desviaciones de las urdimbres en una dirección cruza por encima de dos de las que se desvían en la dirección opuesta, y en el retorno de todas las urdimbres a sus posiciones originales -luego de haber sido aseguradas en sus posiciones desviadas por un pasaje de trama- las mismas urdimbres cruzan hacia atrás por encima de las mismas que habían cruzado en la primera desviación. Esto es que las urdimbres ya no trabajan de a pares en forma consistente: en cambio, las urdimbres que componen un par se separan después de cruzarse entre sí, para cruzar cada una (o ser cruzada por) una urdimbre de uno de los pares adyacentes, de modo que los componentes de un par de urdimbres se traban con elementos componentes de cada uno de los pares adyacentes a él. Como resultado la alineación de los puntos en los cuales las urdimbres son aseguradas en sus posiciones desviadas por pasajes de trama, en lugar de ser *vertical*, como en el *tejido de gasa llano* (1/1), es *alternada.*"[23] (Véase diagrama de la figura 6).



Figura 6. Tejido de gasa simple alternada: trabazón de urdimbres 2/1, de tramas, 1/1. (Tomado de I. Emery, 1980, p. 183, fig. 285).

La pieza de la Lámina 10 está realizada en tejido de gasa simple alternada interrumpido a intervalos regulares por estrechas bandas transversales de tejido llano que producen un contraste de texturas.

Pero esta misma estructura constituye el punto de partida de variantes formalmente más complicadas y que presentan entre sí una considerable diversidad.[24] A este grupo corresponden las piezas de las láminas 5, 6, 9, 13, 15, 16, 18, 19, 20 y 27.

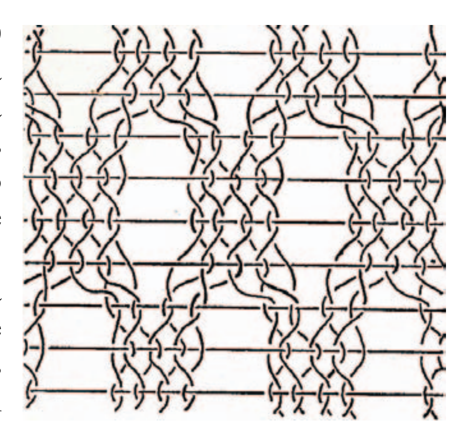


Figura 7. Variante de tejido de gasa simple alternada. Diagrama de la estructura de la pieza de la lámina 13 realizado por I. Iriarte.

En todas ellas el tejedor ha recurrido a un mismo procedimiento: la omisión de ciertos cruces de urdimbres con lo cual se forman aberturas cruzadas por tramas. Según los cruces omitidos las aberturas serán de mayor o menor tamaño y su disposición dará lugar a distintos diseños tal como se puede apreciar en las ilustraciones.

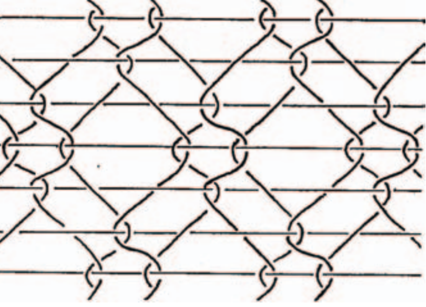


Figura 8. Variante de tejido de gasa simple alternada. Diagrama de la estructura de la pieza de la lámina 15 realizado por I. Iriarte.

Los diagramas de las figuras 7 y 8 corresponden a las estructuras de las piezas ilustradas en las láminas 13 y 15.

Tejidos de gasa compleja

"Los *tejidos de gasa simple* son caracterizados por el repetido movimiento de las urdimbres de apartamiento y de regreso a su orden original cada dos pasajes sucesivos de trama, y por los órdenes invariantes tanto de la trabazón de las urdimbres como del entrelazado de las tramas. La estructura del *tejido de gasa* se vuelve *compleja* cuando hay una variación en el orden y la secuencia en los cuales las urdimbres

adyacentes se traban con otras urdimbres, y la consecuente variación en el orden de entrelazado de las tramas sucesivas. Por ejemplo, en el *tejido de gasa llano* (1/1) dos urdimbres adyacentes se cruzan entre sí en forma consistente; un pasaje de trama las sujeta en su posición fuera de línea, el próximo las sujeta en su orden original; y el tejido que está compuesto únicamente de repeticiones de estos movimientos y relaciones, es un *tejido de gasa simple,* uno del que se puede decir (como del *entrelazado* 1/1) que está completo en dos urdimbres y dos tramas. El *tejido de gasa alternada* está también completo en dos tramas pero no en dos urdimbres. Cada una de dos urdimbres adyacentes es implicada no sólo con la otra sino también con una urdimbre del par adyacente; esto es que cuatro urdimbres (de seis urdimbres sucesivas) están implicadas en el desvío lateral requerido. Pero dado que todas las urdimbres vuelven a su orden original a cada segundo pasaje de trama, y dado que tanto el orden de trabazón de urdimbres como el de entrelazado de trama son constantes todo a lo largo, este tejido también es un *tejido de gasa simple".*[25]

Uno de los tipos más elementales de tejido de gasa complejo es el que corresponde al diagrama de la figura 9. Presenta una apariencia muy similar al tejido de gasa llana 1/1. Esto se debe a que los grupos de cuatro urdimbres, trabadas entre sí, están alineados verticalmente.

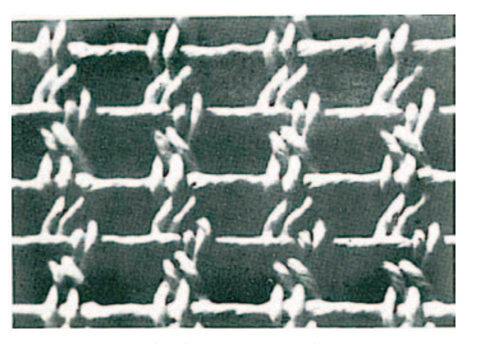


Figura 9. Tejido de gasa compleja con grupos de cuatro urdimbres trabadas, alineados verticalmente. Hay dos órdenes numéricos de trabazón de urdimbre y dos de entrelazado de trama. (Tomado del. Emery, 1980, p. 184, fig. 288).

"Las urdimbres trabajan en grupos de cuatro en lugar de dos, y las cuatro urdimbres tienen dos órdenes numéricos distintos de trabazón con otras urdimbres. En un orden numérico, la desviación es por encima (o por debajo) de dos urdimbres, en el otro, por encima (o por debajo) de una. El orden de trama es 2/2 en un pasaje, 1/1 en el siguiente, y se podría decir que la estructura está completa en dos tramas y cuatro urdimbres. Las caras son estructuralmente *idénticas.*

"Cuando la alineación es *alternada* en lugar de *vertical* el orden de trama permanece el mismo (2/2 en un pasaje, 1/1 en el siguiente)

pero toma cuatro pasajes de trama el completar la estructura, y hay variedad no sólo en el orden de trabazón de urdimbres sucesivas sino en su agrupamiento y en la secuencia de trabazón de cada una. A cada entrelazado 2/2 de trama, las urdimbres son agrupadas de a cuatro, y a cada entrelazado 1/1, de a dos; pero luego de cada entrelazado 1/1, los grupos de dos divergen y cada uno se combina con un grupo de dos adyacentes en un nuevo grupo de cuatro en el próximo entrelazado 2/2. Así la alineación de los puntos en los cuales las tramas entrelazan a las urdimbres en orden 2/2 es *alternado*. Conforme a la fórmula de *gasa* usual, las urdimbres alternadas cruzan por encima de otras urdimbres y por debajo de las tramas, las urdimbres intermedias, viceversa; pero de las dos (en cualquier grupo de cuatro) que cruzan por encima de otras urdimbres, una cruzará y recruzará dos urdimbres y luego cruzará y recruzará una, la otra invertirá la secuencia, cruzando y recruzando primero una única urdimbre, luego dos. Las secuencias de urdimbres que traban por debajo en lugar de por arriba, a otras urdimbres, son análogas, y las caras de la estructura son *idénticas.*"[26]

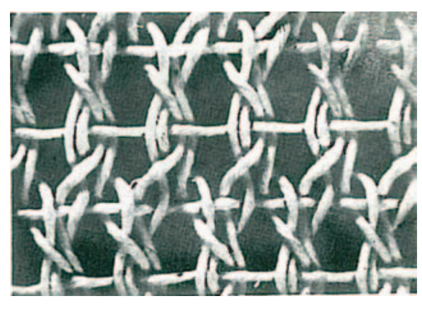


Figura 10. Estructura de tejido de gasa alternada compleja con dos órdenes numéricos de entrelazado de trama y dos órdenes y secuencias diferentes de trabazón de urdimbres. (Tomado de I. Emery, 1980, p. 185, fig. 289).

En la figura 10 se reproduce el diagrama de la estructura de la gasa compleja alternada.

Esta estructura alternada es la base de gran cantidad de tejidos de gasa compleja y son muchas las maneras de desarrollarla y expandirla.

NOTAS

[1] d'Harcourt, 1924, p. 11.
[2] I. Emery, 1980, p. 11-12.
[3] L. O'Neale y B. Clark. 1948, p. 154.
[4] R. d'Harcourt, 1962, p. 52.
[5] L. O'Neale y B. Clark, 1948, p. 154.
[6] I. Emery, 1980, p. 9-10.
[7] R. y M. d'Harcourt, 1924, p. 10.

[8] I. Emery, 1980, p. 11.
[9] A. Rowe y J. Bird, 1981, p. 28.
[10] ibid., p. 33.
[11] Agradecemos al Textile Museum de Washington el permiso para la publicación de los diagramas de las figuras 1, 3, 4, 5, 6, 9 y 10.
[12] A. Rowe y J. Bird, 1981, p. 33.
[13] Al traducir las citas de I. Emery, no he tratado de evitar la reiteración de algunos términos, siempre que ésta se diera en el texto original, en aras de mantener, en lo posible, la precisión que Irene Emery quiso darle al vocabulario empleado en su obra.
[14] I. Emery, 1980, p. 17.
[15] ibid., p. 27.
[16] ibid., p. 74-75 y 180.
[17] ibid. p, 180.
[18] ibid., p. 181.
[19] ibid., p. 182.
[20] ibid., p. 182.
[21] A. Rowe, 1977, p. 99.
[22] I. Emery, 1980, p. 183.
[23] ibid., p. 182-183.
[24] Véase L. O'Neale y B. Clark, 1948, p. 161-162; y I. Emery, 1980, p.185.
[25] I. Emery, 1980, p. 184.
[26] ibid., p. 184.

9. Análisis técnico de gasas prehispánicas peruanas

por *Isabel Iriarte*

En este capítulo se analizan las piezas precolombinas reproducidas en este trabajo.

Las letras que se encontrarán en cada ficha se refieren a los siguientes aspectos:

a) descripción de la pieza.
b) medidas; la primera medida siempre corresponde a la dirección de las urdimbres,
c) características de las hebras: si son simples o plegadas; cuál es la torsión del hilado y del plegado (S ó Z); el grado de la torsión (F: floja, M: media, C: "crepe").
d) estructura del tejido: se especifica cuando hay combinación de más de una estructura, y las referencias bibliográficas que aquí se pueden encontrar remiten a la descripción de la técnica.
e) descripción del diseño.
f) procedencia.
g) observaciones.

Láminas 1 y 2

a) Fragmento compuesto por dos piezas cuadradas de igual tamaño unidas entre sí mediante puntadas en los cuatro bordes. En dos de sus bordes hay restos de tejido que indican que éste se continuaba hacia arriba y hacia la derecha repitiendo unidades similares.
b) 45 cm. x 46 cm.
c) U: hebras simples, hilado S, torsión C.
T: hebras simples, hilado S, torsión C.
Hebras del bordado: hilado Z, torsión F, plegado doble S.

d) Las dos piezas son estructuralmente idénticas con la única diferencia de que en una de ellas un bordado destaca los límites entre los dos tipos de tejido: TEJIDO DE GASA LLANA 1/1 y TEJIDO LLANO combinados para formar un diseño de grecas. La pieza bordada presenta un área de tejido llano de faz de trama al comienzo del tejido, y otra en la zona final del cuadrado que parecería servir de divisoria con respecto a otra unidad compuesta, también, de dos piezas cosidas, que combinan tejido llano y gasa. En cuanto a la otra pieza que compone este fragmento, sus urdimbres están orientadas en forma perpendicular a las de la primera. También se puede observar el comienzo de otra unidad que ha sido cortada. En los restos de la misma se observan puntadas que sujetan restos de la pieza perpendicular correspondiente.
e) Color natural, grecas escalonadas.
f) Perú.
g) Una combinación similar de gasa llana 1/1 y tejido llano, aunque formando otro diseño en la servilleta mexicana de la lámina 22.

Lámina 3

a) Tocado. Formado por dos piezas de igual tamaño unidas longitudinalmente por una costura.
b) 77 cm. x 77 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
d) Áreas caladas: cruces de GASA SIMPLE ALTERNADA separados por grupos de cinco tramas que no sujetan enlazadas 1/1. En los cruces de gasa cada unidad de urdimbre está compuesta por cuatro elementos de urdimbre.
Áreas opacas: TEJIDO LLANO 1/1.
e) El tejido de gasa forma zigzags horizontales que se destacan contra el fondo de tejido llano. Realizada en color azafrán.
f) Perú, se dice que proviene de Chancay, Costa Central. Probablemente Período Intermedio Tardío.

Lámina 4

a) Fragmento. Conserva parte de sus dos terminaciones de urdimbres, y un orillo lateral entero.
b) 28 cm. x 74 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
d) Una combinación de unidades de tejido de gasa llana y de tejido de gasa simple alternada forma agrupaciones verticales. Entre estas se disponen aberturas cruzadas por tramas y por cadenas de dos urdimbres formando cruces de gasa simple, que se dirigen desde un tramo de gasa simple alternada hasta el próximo superior del mismo tejido en la raya vertical contigua.
e) Diseño abarcante de "rayas" verticales que se alternan con aberturas cruzadas por tramas y por cadenas de dos urdimbres. Estas últimas van delineando una curva continua que produce un efecto de expansión y contracción en el sentido vertical.
Color: castaño claro.
f) Perú, probablemente Costa Central, Período Intermedio Tardío. En d'Harcourt, 1962, lámina 34B, se reproduce una gasa idéntica que proviene de la región de la Costa Central. Según O'Neale y Clark, el diseño abarcante es característico de piezas del Período Tardío.

Lámina 5

a) Tocado. Formado por dos piezas de igual tamaño unidas longitudinalmente por una costura.
b) 55 cm x 54 cm.
c) U: hebras simples, hilado S, torsión C.
T: hebras simples, hilado S, torsión C.
d) Áreas de gasa más compactas: 5 pasajes de cruces de gasa simple alternada separados por grupos de 5 tramas que no sujetan enlazadas 1/1. Cada unidad de urdimbre está compuesta por 4 elementos de urdimbre. Áreas de gasa más transparentes: variante de GASA SIMPLE ALTERNADA. Cada unidad de urdimbre está compuesta por dos elementos de urdimbre. Véase el diagrama de la figura 8 del capítulo 8 para la estructura de esta área.

e) La combinación de los dos tipos de gasa produce un diseño de rayas horizontales diferenciadas por su mayor o menor transparencia y por el tipo de aberturas. Toda la pieza está realizada en color azul.
f) Perú. Se dice que proviene de Chancay, Costa Central, Período Intermedio Tardío.
g) Irene Emery sugiere que la combinación de dos o más tejidos de gasa para producir diseño puede ser llamada “gasa de fantasía” (“fancy gauze”). Véase I. Emery, 1980, p. 192.

Lámina 6

a) Fragmento formado por dos pedazos unidos por una costura paralela a las urdimbres. Ambos pedazos conservan parte de una de sus terminaciones de urdimbres.
b) 25 cm. x 48 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C:
Tramas de gasa: hebras simples S, torsión C.
Tramas de tejido llano: hebras simples Z, torsión M.
d) Bandas horizontales de TEJIDO DE GASA SIMPLE ALTERNADA (Emery, 1980, p. 183, fig. 285) y bandas horizontales que combinan GASA SIMPLE ALTERNADA con GASA LLANA (Emery, 1980, p. 181, fig. 282). Las bandas están separadas por rayas horizontales de tejido llano de faz de trama.
e) Las bandas más anchas presentan una textura uniforme; en las más estrechas se combinan dos variedades de tejido para formar bastones verticales alternados con aberturas. Las rayas de faz de trama, compactas, destacan este juego de contraste y presentan a su vez un efecto de “cloqué”.
f) Perú.

Lámina 7

a) Fragmento. Conserva una de sus terminaciones de urdimbres y parte de sus dos orillos laterales. Hay 8 cm. de tejido llano antes de comenzar el área de diseño.
b) 31 cm. X 60 cm.
c) U: hilado Z, torsión M, plegado S, torsión M.
T: hilado Z, torsión M, plegado S, torsión M.

d) El TEJIDO DE GASA COMPLEJA ALTERNADA (Emery, 1980, p. 184, fig. 289) forma el diseño contra un fondo de TEJIDO LLANO.
e) Horizontalmente se van alternando unidades hexagonales más grandes y más pequeñas, enmarcadas por el entrecruzamiento de dos líneas en zigzag que se desarrollan en forma transversal. El motivo de los hexágonos mayores presenta líneas verticales y horizontales en los ejes principales, y diagonales a 45°. Íntegramente realizada en color granate.
f) Perú. Se dice que proviene de Supe, Costa Central.
g) Esta pieza, por su combinación de gasa compleja y tejido llano y por su textura, presenta similitudes con dos piezas de Supe del Período Medio ilustradas en O'Neale y Clark, 1948, lámina 18, B y D. Por otra parte la geometrización de los motivos encerrados en líneas serpentiformes y la peculiar combinación de gasa y tejido llano de esta pieza son frecuentes en las gasas de Paracas Cavernas. El motivo hexagonal es muy similar a las cabezas sin cuerpos, con apéndices, que, según Jane Dwyer fueron muy populares en la iconografía de esa época. (Véase J. Dwyer, 1979, fig. 11, donde se ilustra una tela doble de Paracas Cavernas con un motivo muy similar al de la gasa que acá se reproduce).

Lámina 8

a) Fragmento. Conserva parte de sus dos orillos laterales y de sus dos terminaciones de urdimbres.
b) 73 cm. X 50 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
Hilo del bordado: hebras simples Z, torsión C; hebras simples tomadas en par.
d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbres para producir aberturas. Corresponde al Tipo II, Variante A de O'Neale y Clark. Se ha sobrebordado para destacar el diseño.
e) Diseño de bandas diagonales compuestas por motivos de S rematadas en cabezas de felino. Color natural.
f) Perú, probablemente Costa Central, Chancay. Período Intermedio

Tardío. En Lumbreras, 1969, p. 295, se reproduce una gasa Chancay tardía de idéntica construcción técnica y con motivos de cabezas de felinos similares. En d'Harcourt 1962, láminas 35, 36A y 38 se reproducen gasas de la Costa Central realizadas del mismo modo.

Lámina 9

a) Tocado. Formado por dos anchos de gasa cosidos entre sí longitudinalmente. Los orillos laterales y las terminaciones de urdimbres están intactas.
b) 67 cm. x 67 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
d) GASA SIMPLE ALTERNADA formando un diseño abarcante de zigzags horizontales en la que se ha omitido el cruce de ciertas urdimbres para producir aberturas (cruzadas por tramas). Corresponde al Tipo II, variante A de O'Neale y Clark.
e) Diseño abarcante de zigzags horizontales. Íntegramente realizado en color blanco.
f) Perú, probablemente Costa Central, Chancay, Período Intermedio Tardío. En O'Neale y Clark, 1948, lám. 10 A y B, se reproducen detalles de piezas idénticas procedentes de Chancay y Ancón, del Período Tardío.
g) En O'Neale y Clark, 1948 p. 161 clasificación y descripción técnica de una pieza muy similar; en lámina 3C, diagrama de la construcción de la técnica.

Lámina 10

a) Tocado. Formado por dos anchos de gasa cosidos longitudinalmente. Los orillos laterales y las terminaciones de urdimbres están completas. Agujero en el centro.
b) 65 cm. x 76 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
Tramas del tejido llano: hilado S, torsión M. plegado Z, torsión M.

d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA cruzado por bandas horizontales formadas por cinco pasajes de trama en tejido llano que enlazan 1/1.
e) Las bandas horizontales de tejido llano encierran bandas de tejido de gasa de dos anchos distintos produciendo así un diseño de bandas anchas enmarcadas por bandas más angostas. Contraste de texturas entre los dos tipos de tejido y efecto de cloqué en las bandas de tejido llano. Color natural.
f) Perú. Se dice que proviene de Chancay. Probablemente Período Intermedio Tardío. En O'Neale y Clark, 1948, lámina 16A se ilustra una pieza de Chancay con un diseño idéntico pero que combina dos variantes de tejido de gasa compleja.

Láminas 11 y 12

a) Manto, compuesto por cinco tiras cosidas longitudinalmente. Las bandas blancas tienen 40 cm de ancho. Las dos exteriores están enteras y tienen sus orillos laterales. La del centro también conserva sus dos orillos laterales, pero a unos dos centímetros de uno de ellos tiene un corte longitudinal en el que se ha realizado una costura reciente. Las demás costuras son las originales. Cosidas a ambos extremos de urdimbres hay tiras de 5 cm. de ancho en tejido llano de faz de urdimbre.
b) 1.95 m. x 1.52 m.
c) GASA, U: hebras simples, hilado S, torsión C. T: hebras simples, hilado S, torsión C.
ENROLLADO DE TRAMA ANUDADO: Hebras blancas, hilado Z, torsión M, plegado doble S, torsión M.
Hebras azules, marrones y beige: hilado S, torsión M, plegado doble Z, torsión M.
d) Las tiras que componen el manto tienen dos estructuras distintas. Las blancas presentan bandas transversales de GASA COMPLEJA EN ALINEACIÓN VERTICAL alternadas con bandas transversales de tejido llano.
Las tiras con diseño están realizadas en ENROLLADO DE TRAMA ANUDADO CON URDIMBRES Y TRAMAS DISCONTINUAS según los cambios de color del diseño, y presentan tiras de encabezamiento con 9 tra-

mas de tejido llano.

e) Alternancia longitudinal de tiras en color blanco y tiras con diseño. En las blancas se da un contraste entre las zonas más tupidas de tejido llano y zonas más transparentes de tejido de gasa.
Las tiras con diseño presentan una repetición de unidades cuadradas que encierran una figura de cérvido. Distintas combinaciones de azul, marrón, beige y blanco diferencian a las unidades entre sí, evitando la monotonía de la repetición. Las tiras cosidas a los extremos de urdimbre son rojas.

f) Perú, posiblemente Costa Central, Chancay. Período Intermedio Tardío. R. Fung Pineda (1978) considera al enrollado de trama anudado como una creación exclusiva de Chancay en el Período Intermedio Tardío.

g) d'Harcourt ilustra una pieza procedente de la Costa Central con enrollado de trama anudado con urdimbres discontinuas y tramas continuas. Véase d'Harcourt, 1962, lámina 47A. Para diagrama de la técnica, véase d'Harcourt, 1962, p. 59.

Lámina 13

a) Fragmento compuesto de dos pedazos unidos longitudinalmente. Se conservan partes de las terminaciones de urdimbres y de los orillos laterales.

b) 46 cm. x 77 cm.

c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.

d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbres para producir aberturas. Para la estructura de esta pieza véase el diagrama dé la figura 7 del capítulo 8.

e) Diseño de aberturas romboidales atravesadas por tramas. Realizada en color azafrán.

f) Perú. Se dice que proviene de Chancay, Costa Central, probablemente Período Intermedio Tardío.

g) Según O'Neale y Clark en el Período Tardío el tejido de gasa encuentra su más característica expresión en piezas íntegramente realizadas en gasa.

Lámina 14

a) Fragmento. Se conserva parte de una zona terminal de urdimbres y parte de un orillo lateral. Presenta una costura de remiendo paralela a las urdimbres que parece ser reciente.
b) 29 cm. x 45 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
Bordado: hebras simples Z combinadas en par, más gruesas que las de las urdimbres y las tramas.
d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA CON LAS URDIMBRES DUPLICADAS (las dos pares cruzan sobre las dos impares) con tres tramas suplementarias que entrelazan 1/1 (ver Emery, 1980, p. 183, fig. 286) formando el diseño sobre fondo de TEJIDO LLANO. Corresponde al Tipo IV, variante B, de O'Neale y Clark. Los motivos en gasa en el centro de los rombos están bordados para destacar el diseño.
e) Líneas de gasa en diagonal se cruzan para formar rombos que encierran alternadamente un motivo de pato y otro de un animal no identificado que aparece también en una gasa reproducida en Fung Pineda, 1978, p. 343, foto 8. Realizada en color natural.
f) Perú, probablemente Costa Central, Chancay, Período Intermedio Tardío. En O'Neale y Clark, 1948, lám. 17b, se reproduce una gasa muy similar procedente de Chancay; en d'Harcourt, 1962, láms. 36B y 37B se reproducen piezas muy similares de la Costa Central.
g) En O'Neale y Clark, 1948, p. 163, clasificación y descripción técnica de una pieza semejante; lám. 17A, diagrama de la técnica.

Lámina 15

a) Velo. Formado por dos piezas de igual tamaño unidas longitudinalmente.
b) 60 cm. x 60 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbres para producir aberturas. Corresponde al Tipo II, Variante A de O'Neale y Clark. Para la estructura de esta pieza

véase el diagrama de la figura 8 del capítulo 8.

e) Diseño abarcante de rombos encerrados en líneas dobles atravesados por tramas. Realizada en color amarillo.

f) Perú. Se dice que proviene de Chancay, Costa Central. Probablemente Período Intermedio Tardío.

g) Según O'Neale y Clark en el Período Tardío el tejido de gasa encuentra su más característica expresión en piezas íntegramente realizadas en gasa.

Lámina 16

a) Fragmento formado por dos pedazos unidos por una costura paralela a las urdimbres. El pedazo más grande conserva parte de una de sus terminaciones de urdimbres y parte de sus dos orillos laterales; el más chico, sólo parte de una de sus terminaciones de urdimbres.

b) 55 cm. x 82 cm.

c) U: hebras S simples, torsión C.

T: hebras simples S, torsión C.

Bordado: hebras simples Z, torsión M. combinadas en par.

d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbres para producir aberturas. Corresponde al Tipo II, Variante A de O'Neale y Clark. Se ha sobrebordado para destacar el diseño.

e) Entre las líneas diagonales de aberturas se alternan dos bandas de motivos, una con diseños de cabezas de felinos entrelazadas y encajadas una en otra, y la otra, con la greca-serpiente con un ojo bordado en el interior de cada tramo. Color natural. Diseño abarcante.

f) Perú, Costa Central, Chancay, Período Intermedio Tardío. En Lumbreras, 1969, p. 295 se reproduce una gasa Chancay tardía de idéntica construcción técnica y con motivos de cabezas de felinos similares. En d'Harcourt, 1962, láminas 35, 36A, 37A y 38 se reproducen gasas de la costa central realizadas del mismo modo.

Lámina 17

a) Tocado formado por dos piezas de igual tamaño unidas longitudinalmente.
b) 90 cm x 100 cm.
c) U: hebras simples, hilado S, torsión C.
T: hebras simples, hilado S, torsión C.
Tramas de tejido llano: hebras simples, hilado Z, torsión M.
d) Combinación de variantes de GASA SIMPLE y GASA COMPLEJA.
e) Diseño de bandas horizontales separadas por bandas de tejido llano con efecto de "cloqué". Color natural.
f) Perú, se dice que proviene de Chancay, Costa Central. Probablemente Período Intermedio Tardío.

Lámina 18

a) Fragmento. Conserva parte de una de sus terminaciones de urdimbres y parte de uno de sus orillos laterales.
b) 32 cm. x 40 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
Hilo del bordado: hilado S, torsión F, hebras simples combinadas en par.
d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbres para producir aberturas. Corresponde al Tipo II, Variante A de O'Neale y Clark. Se ha sobrebordado para destacar el diseño.
e) Se alternan dos bandas diagonales de motivos distintos. Una con motivos que fusionan cabeza de felino y pelícano; la otra con la greca-serpiente con un ojo bordado en el interior de cada tramo. Color natural.
f) Perú, probablemente Costa Central, Chancay. Período Intermedio Tardío. En Lumbreras, 1969, p. 295, se reproduce una gasa Chancay tardía de idéntica construcción técnica, y con motivos de cabezas de felinos similares. En d'Harcourt, 1962, láminas 35, 36A, 37A y 38 se reproducen gasas de la Costa Central realizadas del mismo modo.

g) Iconografía típica de los tejidos Chancay.

Lámina 19

a) Fragmento. Conserva las dos terminaciones de urdimbres, un orillo lateral y parte del otro.
b) 78 cm. x 39 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbres para producir aberturas. Corresponde al Tipo II, Variante A de O'Neale y Clark.
e) Las aberturas se agrupan en zigzags horizontales. A la pieza terminada se le ha aplicado color formando un diseño de enrejado en un tono de marrón más obscuro que el del tejido, posiblemente mediante alguna técnica de reserva al teñido.
f) Perú, se dice que proviene de Chancay. Probablemente Período Intermedio Tardío. En O'Neale y Clark, 1948, lámina 10 A y B se ilustran dos piezas de Ancón y Chancay, Costa Central, con la misma construcción y el mismo diseño.
g) Según O'Neale y Clark en el Período Tardío el tejido de gasa encuentra su más característica expresión en piezas íntegramente realizadas en gasa y que entre éstas, uno de los diseños favoritos es el de zigzags horizontales.

Lámina 20

a) Fragmento. Conserva restos de un orillo lateral al que se encuentra cosido un pequeño resto de un fragmento similar con bordado en azul.
b) 60 cm. x 58 cm.
c) U: hebras simples, hilado S, torsión C.
T: hebras simples, hilado S, torsión C:
Hebras del bordado color natural: hebras simples, hilado Z, torsión C; hebras simples tomadas en par. Bordado azul: hebras simples, hilado S, torsión C, pareadas.

d) Tejido de GASA SIMPLE ALTERNADA en el que se han omitido algunos cruces de urdimbre para formar aberturas. Corresponde al Tipo II, variante A, de O'Neale y Clark. Se ha sobrebordado para destacar el diseño.
e) Diseño de rombos que encierran cabezas triangulares combinadas con un motivo de bordes aserrados. El tejido de gasa está realizado en color marrón. Se observa en las urdimbres la alternancia regular de dos tonos de marrón muy similares.
f) Perú; probablemente Costa Central, Chancay. Período Intermedio Tardío. En Lumbreras, 1969, p. 295, se reproduce una gasa Chancay tardía de idéntica construcción técnica y con motivos de cabezas de felinos similares. En d'Harcourt 1962, láminas 35, 36A y 38, se reproducen gasas de la Costa Central realizadas del mismo modo.

Lámina 21

a) Fragmento. Conserva parte de una de sus terminaciones de urdimbres.
b) 20 cm. x 34 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T: hebras simples S, torsión C.
d) Variante de GASA COMPLEJA ALTERNADA.
e) Diseño de pequeñas aberturas cuadradas cruzadas por diagonales.
f) Perú, anterior a la conquista.

Lámina 23

a) Fragmento. Se conserva parte de un orillo lateral al que se ha cosido una tira de flecos.
b) 18 x 8 cm. Fleco: 18 cm.
c) U: hebras simples S, torsión C.
T de gasa: hilado Z, torsión C, plegado S, torsión M
T suplementarias: hilado Z, torsión F, plegado doble S, torsión F
Fleco: hilado Z, torsión C, plegado doble S, torsión M.
d) GASA LLANA 1/1 con diseño de tramas suplementarias entrelazadas

2/2. Tira de flecos, construida sobre seis urdimbres. Los flecos son lazos de trama doblados sobre sí mismos antes de reingresar a la tira. La gasa corresponde al Tipo I de O'Neale y Clark.

e) El fragmento presenta un campo y una orla. En el campo, diseños de pájaros y patos entrelazados; en la orla, una hilera de pájaros. La pieza está íntegramente realizada en color natural, con la excepción de los puntos marrones de tramas suplementarias.
f) Perú, probablemente Costa Central, Chancay, Período Intermedio Tardío. En A. Rowe y J. Bird, 1981, fig. 5, se reproduce una pieza muy similar que se dice que es del valle de Chancay.
g) En A. Rowe y J. Bird, 1981, fig. 5 y 6, y p. 30-31, se reproduce y describe el telar y el método de construcción de un fragmento muy similar.

Láminas 24 y 25

a) Camisa de niño. La guarda y el fleco están cosidos al cuerpo y a las mangas de la camisa formados por rectángulos unidos por costuras longitudinales. Presenta abertura para la cabeza.
b) 41 cm x 125 cm.
c) Las urdimbres y tramas, tanto del tejido llano como de la gasa como los flecos, y las tramas suplementarias, son de hilado Z, plegado doble S; todas de torsión "crepe", menos las de los flecos que son de torsión floja. Las tramas de tapiz son de hilado simple Z.
d) El cuerpo y las mangas están realizados en TEJIDO LLANO BALANCEADO. Las guardas presentan una combinación de TAPIZ y TEJIDO DE GASA SIMPLE EN ALINEACIÓN VERTICAL CON TRAMAS SUPLEMENTARIAS.
e) Decoración de guardas caladas con figuras de felinos. Color blanco.
f) Se dice que proviene de la Costa Sur, probablemente Período Intermedio Temprano.

Lámina 27

a) Telar de gasa. Las varillas de lisos han sido retiradas. En ambos extremos conserva las cuerdas de encabezamiento. Presenta tiras de

encabezamiento de 2 cm. de ancho.
b) 24 cm. x 48.5 cm.
c) U: hilado S, torsión C, plegado Z, torsión C.
T: hilado S, torsión C, plegado Z, torsión C.
d) GASA SIMPLE ALTERNADA con omisiones de cruces para formar aberturas.
e) Las aberturas se alinean diagonalmente para producir un diseño de rombos. Color blanco.
f) Se dice que proviene de Chancay, Costa Central, Probablemente Período Intermedio Tardío.
g) Posiblemente fue realizado para ser colocado como ofrenda en una tumba. (Véase J. Bird y A. Rowe, 1981, p. 27)

Láminas 28 y **29**

a) Cuadrado compuesto por la unión de cuatro cuadrados. Cada uno de estos es de tejido calado con un triángulo en una esquina de tejido compacto. Estos cuadrados están cosidos en sentido vertical a una tira continua de tejido compacto, y, en el horizontal, a dos secciones del mismo tipo de tira.
b) 69 x 71
c) U de gasa: hebras simples S, torsión C.
T de gasa: hebras simples S, torsión C.
d) GASA COMPLEJA ALTERNADA (Emery, 1980, p. 184, fig. 289) en los cuadrados de tejido calado. Estos se completan con triángulos que, al igual que las tiras, son de TEJIDO LLANO CON TRAMAS SUPLEMENTARIAS.
e) Diseño abarcante (para las áreas de gasa) de textura característica. El color original parece haber sido blanco, pero está muy obscurecido. En las tiras, diseño de grecas y puntos. Diseño de pequeños rombos con puntos contrastados en el centro (áreas de tejido llano con tramas suplementarias). Colores de tiras y triángulos, bordó, amarillo y ocre.
f) Perú, anterior a la conquista.
g) En las líneas diagonales de unión de la gasa con el tejido llano con tramas suplementarias se observa que las urdimbres y las tramas de gasa han sido cortadas; pero previamente, con hebras simples

combinadas en par, se han ido formando nudos en las intersecciones de urdimbres y tramas, a modo de terminación. Luego el tejido de gasa ha sido unido al tejido llano de tramas suplementarias y a las tiras con puntadas flojas de hebras simples combinadas en par.
La unión de los cuadrados con las tiras vertical y horizontales presenta una costura decorativa, con bastante relieve, realizada con hebras combinadas en par.

Epílogo

Para concluir este trabajo quisiéramos recordar la forma en que el arte americano conmovió a un gran artista de la época, en los momentos de los grandes descubrimientos. En 1520 Alberto Durero pudo ver en Bruselas objetos que recibió Hernán Cortés de Moctezuma y envió luego al Emperador Carlos V. "Y también vi allí las cosas que trajeron al rey desde la nueva tierra del oro: un Sol todo de oro de una braza de ancho, igualmente una Luna toda de plata, también así de grandes, asimismo dos como gabinetes con adornos semejantes, al igual que toda clase de armas que allá se usan, arneses, cerbatanas, armas maravillosas, vestidos extraños, cubiertas de cama y toda clase de cosas maravillosas hechas para el uso de la gente. Y eran tan hermosas que sería maravilla ver algo mejor. Estas cosas han sido estimadas en mucho, ya que se calcula su valor en 100.000 florines. Y nada he visto a todo lo largo de mi vida que haya alegrado tanto mi corazón como estas cosas. En ellas he encontrado objetos maravillosamente artísticos y me he admirado de los sutiles ingenios de los hombres de esas tierras extrañas."[1]

Lo real maravilloso había nacido. Las fantasías que los descubridores esperaban encontrar se cumplían en esta tierra americana.

Hemos tratado de acercarnos a estas culturas desde varios ángulos de la ciencia, pero creemos que para "comprender" en un sentido profundo un pensamiento tan apegado a lo sagrado pueden estar más capacitados los místicos y los poetas.

Estas gasas fueron recogidas de fardos funerarios y alejadas de los arenales, adonde habían sido depositadas para que convivieran con el silencio.

Desde la poesía las rescatamos acompañándolas de las palabras de G. Ungaretti, quizás el máximo poeta italiano del último siglo,

quien visitó el Perú en 1967, quedando atrapado por su viejo arte. Ungaretti escribió estas palabras sobre la obra del pintor Piero Dorazio, quien en una de sus obras -llamada “Sopratutto incanto”- representa una estructura de apariencia muy similar a la de las gasas.

“En aquellos tejidos suyos, o mejor membranas, de pintura uniforme, casi monocroma y, sin embargo, trenzadas con hilos de diversos colores, de rayos de colores, se abren, dentro de densos panales, los alvéolos guardianes de pupilas impregnadas de luz, armadas de aguijones de luz”.

Y agrega estas palabras, válidas tanto para la ciencia como para el arte:

> “He aquí un primer punto de renovación por parte de Dorazio del arte de ver, puesto que ver no es fiarse de las apariencias sino enseñar al ojo a servirse de las armas mentales que horadan las apariencias y llevan a saber cómo se forman y porqué advienen las apariencias, y porqué ello sucede, haciendo de tal modo que éstas vuelvan más secreto el secreto del hombre, cuyo destino es, hallado un porqué, buscar el porqué de aquel hallado porqué...”[2]

Bibliografia

Adelson, Laurie y Takami, Bruce
1978 *Weaving Traditions of Highland Bolivia.* Craft and Folk Museum Catalogue. Los Angeles. (diciembre).

Adelson, Laurie y Tratch, Arthur
1983 Aymara Weavings. Ceremonial Textiles of Colonial and 19 th Century Bolivia. Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service (catálogo).

Alcina Franch, José
1982 *Arte y Antropologia.* Alianza, Madrid.

Arnheim, Rudolph
1985 *Arte y Percepción Visual.* 6 ed. Alianza, Madrid.

Arte Popular Armenio, Siglos XIX y XX
1985 Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires (catálogo de la exposición, 23 de octubre al 3 de noviembre).

Bazin, Germain
1963 *El Telar del Arte.* Argos, Barcelona.

Bird, Junius
1985 "The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Perú". En *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History.* Vol. LXII, part. I. (With Textile Sections by Junius Bird completed by Milica Skinner) New York.

Biassutti, Renato
1957 Le Razze e i popoli della terra. 2 ed., Torino.

Boas, Franz
1947 *El Arte Primitivo.* Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires.

Califano, Mario
1973 "El ciclo de Tokjwaj: Análisis fenomenológico de una narración mítica de los Matacos costaneros", en *Scripta Ethnologica,* Buenos Aires, N° l, p. 157-186.

Cárdenas Martín, Mercedes
1969 "Presencia de concha y hueso en el Antiguo Perú", en *Boletín del Seminario de Arqueología del Instituto Riva Agüero*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Nº 2, abril, Lima.

Cardich, Augusto
1970 "Investigaciones Prehistóricas en los Andes Peruanos", en R. Ravines (Introducción, selección, comentarios y notas) *100 años de arqueología en elPerú,* p. 141-149, I.E.P., Lima.

Chertudi, Susana y Nardi, Ricardo
1961 "Tejidos araucanos de la Argentina". *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas,* Nº 2, p. 97-182, Buenos Aires.

Cobo, Bernabé
1964 *Obras del Padre Cobo,* Biblioteca de Autores Españoles, T. XCII, Madrid.

Cossío del Pomar, Felipe
1971 *Arte del Antiguo Perú,* Poligrafa, Barcelona.

Cotler, Julio
1959 "Las comunidades de San Lorenzo de Quinti", en Matos Mar, José et. al., *Las actuales comunidades de indígenas. Huarochiri en 1955.* p. 113-166, Instituto de Etnología, Facultad de Letras, UNMSM, Lima.

Directorio de Artesanos y Proveedores
1965 2 ed., México.

Dwyer, Edward, B.
1979 "Early Horizon Tapestry from South Coastal Perú", en The

Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference, Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson and Ann Louise Schaffer, eds. The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington, D.C., p. 61-82.

Dwyer, Jane P.
1979 "The Chronology and Iconography of Paracas-Style Textiles", en The *Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference,* Ann Pollard Rowe, Elizabeth P. Benson and Ann Louise Schaffer, eds. The Textile Museum and Dumbarton Oaks: Washington, D.C., p. 105-128.

Eibesfeldt, Irenäus
1979 *Etologia.* Omega, Barcelona.

Emery, Irene
1980 *The Primary Structures of Fabrics.* The Textile Museum. Washington, D.C.

Engel, Frédéric
1957 "Sites et établissements sans céramique de la côte Péruvienne", en *Journal de la Société des Americanistes,* Nouvelle série, T. XLVI, pp. 67-155, París.

Engel, Frédéric
1965 Historia Elemental del Perú Antiguo. Juan Mejía Baca, Lima.

Espinoza Soriano, Waldemar
1971 "Agua y riego en tres ayllus de Huarochiri (Perú) siglos XV y XVI", en *Revista del Museo Nacional,* Lima, tomo XXXVII, p. 147-166.

Fung Pineda, Rosa.
1978 "Análisis Tecnológico de Encajes del Antiguo Perú; Período Tardío", en R. Ravines (comp), en *Tecnología Andina,* p. 333-345, I.E.P., Lima.

Garza, Mercedes de la
1984 *El Universo Sagrado de la Serpiente entre los Mayas,* UNAM, Instituto de Invesigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, México.

Gayton, Ann
1978 "Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética", en R. Ravines (comp.) en *Tecnología Andina*, p. 269-297, I.E.P. Lima.

Geijer, Agnes
1979 *A History of Textile Art,* Pasold Research Fund in association with Sotheby Parke Bernet Publications, Londres.

Gisbert, Teresa
1984 El Arte Textil en los Andes Bolivianos, Centro Portales, Cochabamba.

Golte, Jürgen
1980 "Notas sobre la agricultura de riego en la costa peruana", en *Allpanchis,* Cuzco, vol, XIV. N° 15, p. 57-67.

Gombrich, Ernst. H.
1980 El Sentido de Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Gustavo Gili, Barcelona.

Gómez Moreno, Manuel
1946 *El Panteón real de las Huelgas de Burgos,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

González, Alberto Rex
1960 "La Estratigrafía de la gruta de Intihuasi, provincia De San Luis, R.A., y su relación con otros sitios precerámicos de Sudamérica", en *Revista del Instituto de Antropología,* Universidad Nacional de Córdoba, Tomo 1. p. 5-302.

González, Alberto Rex
1974 Arte, estructura y arqueología, Análisis de figuras duales y anatrópicas del N.O. argentino. Nueva Visión, Col. Fichas, Buenos Aires.

González Mena, María Ángeles
1974 *Catálogo de Bordados,* Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

González Mena, María Angeles
1976 *Catálogo de Encajes.* Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

Goodell, Grace
1968 "A Study of Andean Spinning in The Cuzco Región", *Textile Museum Journal,* Textile Museum, Washington, vol. II, N° 3, p. 2-8.

Guido, Ángel
1944 El Redescubrimiento de América en el Arte. El Ateneo, Buenos Aires.

Gutiérrez Solana, Nelly
1983 "En torno al ritual y a la Estética en las Fiestas de los Antiguos Mexicanos", en *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico,* UNAM, México, p. 21-36.

Harcourt, Raoul d' y Marguerite d'
1924 Les tissus indiens du Vieux Pérou. Albert Morancé, Paris.

Harcourt, Raoul d'
1962 *Textiles of Ancient Peru and their techniques.* Edited by Grace D. Denny and Carolyn M. Osborne, University of Washington Press, Seattle.

Horkheimer, Hans
1970 "Chancay Prehispánico diversidad y belleza", en R. Ravines (Introducción selección, comentarios, notas) *100 años de arqueología en el Perú,* p. 363-378, I.E.P., Lima.

Huizinga, Johan
1984 *Homo Ludens,* Alianza, Madrid.

Huyghe, René
1967 *Sens et destin de l'art. 1. De la préhistoire a l'art romain. Flammarion, Paris.*

Jayakar, Pupul, Misra, S.K. et al.
1985 *L'Inde*, Edité Media Transasia Limited, Bangkok, Thailande.

Jiménez Borja, Arturo, Szyslo, Fernando y Reid, William
1971 *Culturas precolombinas. Chancay.* Banco de Crédito del Perú. Lima.

Johnson, Irmgard W.
1971 "Basketry and Textiles", en *Handbook of Middle American Indians* (Gordon F. Ekholm and Ignacio Bernal eds.), vol. 10, parte 1, p. 297-321. University of Texas Press, Austin.

Juan Pablo II
1983 *Viaje Apostólico a Centroamérica. BAC popular. Madrid.*

Kybalová, Ludmila
s.f. *Les tapis d'Orient,* Nouvel Office d'Edition, Paris,

Lanning, Edward
1967 *Perú before the Incas,* Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs.

La Route de la Soie. Les Arts de l'Asie Centrale ancienne dans les collections publiques françaises
1976 Grand Palais, 10 de febrero - 20 de mayo. Editions de Réunion des Musées Nationaux, París.

Lavalleée, Daniéle y Lumbreras, Luis Guillermo
1985 *Les Andes de la Prehistoire aux Incas,* Ed. Gallimard, Paris (Col. L'Univers del Formes)

Lechuga, Ruth
1982 *El traje indígena de México,* Panorama Editorial, México.

Leroi-Gourhan, André
1971 *L'homme et la matiere,* Ed. Albin Michel, Paris.

Leroi-Gourhan, André
1984 *Las Raíces del mundo.* Ediciones Juan Granica, Barcelona.

Lothrop, S.K. y Mahler, Joy
1957 "A Chancay style grave at Zapallán, Peru. An Analysis of its textiles, pottery and other furnishings", en *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology,* Cambridge, vol. 50, N° 1, Harvard University Press.

Lumbreras, Luis G.
1969 De los pueblos, las culturas y las Artes del Antiguo Perú. Moncloa Campodónico, Lima.

Lumbreras, Luis G.
1981 Arqueología de la América Andina. Millá Batres, Lima.

Marín de Paalen, Isabel.
1976 Etno-Artesanías y Arte Popular. Hermes, México.

Migeon, Gastón
1929 *Les Arts du Tissu,* París, Librairie Renouard-H Laurens.

Millán de Palavecino, María Delia
1963 "Área de expansión del tejido araucano", en *Congreso del área araucana argentina,* (San Martín de los Andes, Neuquén, 1961) T. 2, p. 411-448, Buenos Aires.

Mompradé, Electra y Gutiérrez, Tonatiúh
1981 Indumentaria Tradicional Indígena, Hermes, México.

Montandon, George
1934 Traité d'Ethnologie. Payot, París.

Mujica Gallo, Miguel
1959 *Oro en el Perú.* Aurel Bongers Recklinghausen.

Murra, John V.
1978 La organización económica del Estado Inca. Siglo XXI, Mexico.

O'Neale, Lila
1932 "Tejidos del periodo primitivo de Paracas", en Yacovleff y Muelle, "Una exploración en Cerro Colorado", pp. 60-80.

O'Neale, Lila M. y Durell, Dorothy
1945 "An analysis of the Central Asian Silks Excavated by Sir Aurel Stein", en *Southwestern Journal of Anthropology,* vol. 1, Nº 3, p. 392-446, University of New México Press, Albuquerque, New México.

O'Neale, Lila y Clark, Bonnie Jean
1948 "Textile Periods in Ancient Peru III: The Gauze Weaves", en *University of California Publications in American Archaeology and Ethnology,* vol, 40, Nº 4, p. 143-222. Berkeley, California.

O'Neale, Lila M.
1965 *Tejidos de los Altiplanos de Guatemala,* Ministerio de Educación, Guatemala, C.A.

Pancake, Cherri M. y Baizerman, Suzane
1981 "Guatemalan Gauze Weaves: a description and key identifications", en *Textile Museum Journal,* Washington D.C. Vols. 19 y 20, p. 1-25.

Pang, Hilda
1975 "Archaeological Textiles from Chametla: Sinaloa", *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas,* (Mexico 2 al 7 de septiembre de 1974), vol. I. p. 301-331. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Panofsky, Erwin
1985 El significado de las Artes Visuales. 4. ed., Alianza, Madrid.

Pien, Wen
1974 "La más antigua pintura sobre seda", en *Correo de la Unesco,* abril, año XXVII, p. 18-23.

Pijoan, José
1973 *Arte Islámico,* 5 ed. Espasa Calpe, Madrid. (Summa Artis, vol. XII).

PNUD/UNESCO
s.f. *Los textiles precolombinos y su conservación.* Proyecto Regional de Patrimonio cultural, Lima.

Portilla, Miguel León
1976 Los Antiguos Mexicanos a través de sus crónicas y cantares. 2 *ed., F.C.E., México.*

Ramos de Cox, Josefina
1969 "Platos y Tazones anaranjados de moda en Tablada de Lurín, 2000 años atrás" en *Boletín del Seminario de Arqueología del Instituto Riva Agüero,* Universidad Católica de Lima, Nº 2, abril.

Ravines, Rogger (Introducción, selección, comentarios y notas)
1970 *100 años de Arqueología en el Perú, I.E.P., Lima.*

Ravines, Rogger
1982 *Panorama de la Arqueología Andina,* Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Reiss, Wilhelm y Stübel, Alphons
1880 Das Todtenfeld von Ancón in Perú. Berlín.

Rojas, Ricardo
1930 Silabario de la Decoración Americana, "La Facultad", Buenos Aires.

Rolandi de Perrot, Diana y Nardi, Ricardo
1978 *1000 Años de Tejido en la Argentina.* Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura e Instituto Nacional de Antropología, Buenos Aires, (catálogo).

Rowe, Ann Pollard
1977 *Warp-Patterned Weaves of the Andes,* The Textile Museum, Washington D.C.

Rowe, Ann Pollard y Bird, Junius B.
1981 "Three Ancient Peruvian Gauze Looms", en *Textile Museum Journal,* Washington, D.C., vols, 19 y 20, p. 27-33.

Rowe, Ann Pollard
1984 Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor, The Textile Museum, Washington, D.C.

Rowe, John Holland
1946 "Inca Culture at the time of the Spanish Conquest", *Handbook of South American Indians,* J.H. Steward ed. vol. 2 (The Andean Civilizations), p. 183-330, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bull. 143, Washington, D.C.

Rowe, John Holland
1970 "El Reino de Chimor", en R. Ravines (Introducción, selección, comentarios y notas) *100 años de arqueología en el Perú,* p. 321-335, I.E.P., Lima

Rowe, John Holland
1973 "El arte de Chavín: Estudio de su forma y su significado", en *Historia y Cultura,* vol. 6, p. 249-276.

Rostworowski de Diez Canseco, María

1972a "Las etnías del valle de Chillón, complejas relaciones interétnicas zonales", en *Revista de Museo Nacional,* tomo XXXVIII, p. 250-314.

1972b "El sitio arqueológico de Concon en el valle del Chillón: derrotero etnohistórico", en *Revista del Museo Nacional,* tomo XXXVIII, p. 315-326, Lima.

Sahagún, Fray Bernardino de

1946 Historia general de las cosas de Nueva España. Tomo II, Nueva España, México.

Shimada, Izumi, Elera, Carlos G. y Shimada, Melody J.

1982 "Excavaciones efectuadas en el centro ceremonial de Huaca Lucía-Chólope, del Horizonte Temprano, Batán grande, Costa norte del Perú: 1979-1981", en *Arqueológicas,* N° 19, p. 109-210, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Silva Santisteban, Fernando

1970 Carácter, unidad y sentido de la cultura antigua del Perú, Fundación de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

Tello, Julio

1970 "Los descubrimientos del Museo de Arqueología Peruana en la Península de Paracas", en R. Ravines (Introducción, selección, comentarios y notas) *100 años de arqueología en el Perú,* p. 439-451, I.E.P., Lima.

Troll, Carl

1980 "Las culturas superiores andinas y el medio geográfico", en *Allpanchis,* Cuzco, vol, XIV, Nº 15, p. 3-55.